CAHIERS DU CINÉMA



Nº 21 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • MARS 1953



Errol Flynn n'est pas seul à tirer l'épée dans A L'ABORDAGE *(Against All Flags)*, Maureen O'Hara lui donne une brillante réplique. Anthony Quinn, Mildred Natwick et Phil Tully sont leurs partenaires dans ce film en technicolor de George Sherman *(Universal-International)*.

NOUVELLES DU CINÉMA

FRANCE

• Jean Marais sera l'interprète du *Guérisseur* d'Yves Ciampi, adaptation et dialogues : Yves Ciampi et Pierre Véry. On ignore encore le nom de sa partenaire qui sera Italienne car il s'agit d'une co-production franco-italienne.

• C'est Daniel Gélin et Zaza Gabor qui seront les interprètes de *Sang et Lumière* que Georges Rouquier tournera au printemps en France et en Espagne.

• *Julietta* autre roman de Louise de Vilmorin, mis en scène par Marc Allegret, aura Françoise Giroud pour adaptatrice et Gisèle Pascal pour principale interprète.

• C'est Marcel Achard qui adaptera, pour Max Ophüls, *Madame de...*, roman de Louise de Vilmorin. Les partenaires de Danielle Darrieux seraient Charles Boyer et Vittorio de Sica.

• *Monsieur Dupont est mort,* roman de Paul Vialar, deviendra *Le Bon Dieu sans confession* dans le film que Claude Autant-Lara tournera en avril avec Danielle Darrieux et Henri Vibert.

Ensuite, Claude Autant-Lara, renonçant à *Destinées,* commencerait *Le blé en herbe* de Colette, vieux projet souvent annoncé et toujours démenti. Edwige Feuillère a été pressentie et on parle d'une jeune actrice italienne pour le rôle de Vinca.



Ava Gardner et Gregory Peck dans une scène de LES NEIGES DU KILIMANDJARO *(The Snows of Kilimandjaro)*, film en technicolor d'Henry King sur un scénario de Casey Robinson d'après un roman d'Ernest Hemingway de 1927 et dont ils sont les vedettes avec Susan Hayward et Hildegarde Neff *(Darryl F. Zanuck, 22th Century Fox)*.

• Le prix Goncourt 1952, *Léon Morin prêtre* sera mis en film par Pierre Cardinal, jeune réalisateur, ancien élève de l'IDHEC. Marcel L'Herbier en assurerait la supervision technique. La distribution n'est pas encore arrêtée.

• *Les Trois Mousquetaires*, en couleurs, d'André Hunebelle, seront Georges Marchal (D'Artagnan), Jean-Claude Pascal (Aramis), Gino Cervi (Porthos), Yvonne Sanson (Milady).

• Robert Lamoureux sera l'interprète principal de *Virgile*, qu'a écrit et que réalisera Carlo Rim sur une idée de R. Vincy.

• On dit que Jean-Pierre Melville étudie la possibilité de porter à l'écran *Le Bourgeois gentilhomme* avec Marlène Dietrich, Vittorio de Sica et Maurice Chevalier. Cet assemblage a pour le moins le mérite de l'originalité.

SUEDE

• Projets très littéraires en Suède : *La couronne de la mariée* de Strindberg, par Anne Mattson ; deux nouvelles de Maupassant et une de Balzac sous le titre *Thing called love* par Michael Road. Il s'agirait d'une collaboration américano-suédoise. Interprètes pour le second projet : William Langford et Signe Hasso.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME IV — Nº 21 — MARS 1953

SOMMAIRE

★

LES FILMS :

★

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Archives de la Cinémathèque Française, Paramount, Jean Mitry, André Rossi, Columbia, Artistes Associés, RKO, Argos-Film, Filmsonor, Flag-Films, Corona.

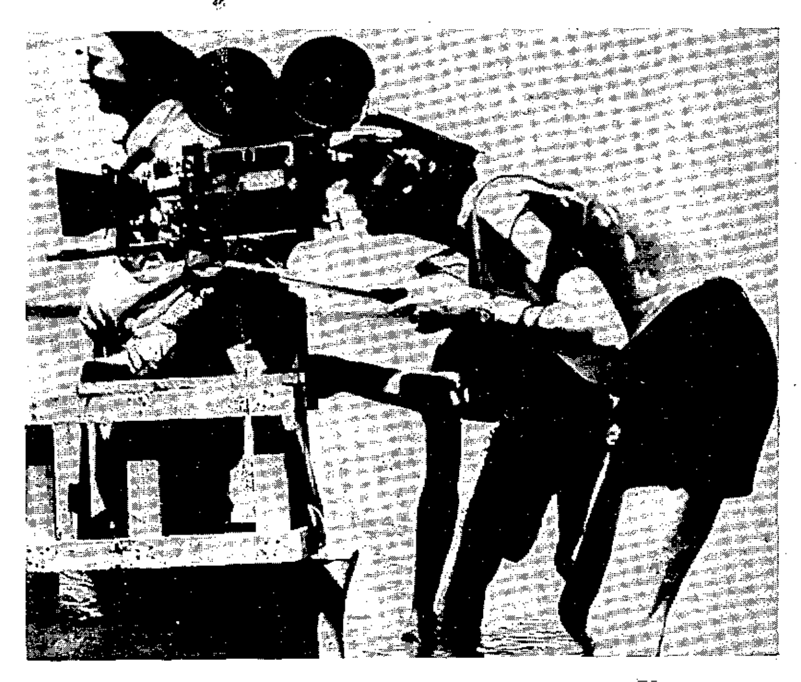
Nous avons mentionné par erreur : Tome III, au sommaire de nos numéros 19 et 20 au lieu de : Tome IV. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs.



NOTRE COUVERTURE

Frederic March, héros pathétique de DEATH OF A SALESMAN *(La mort d'un commis voyageur)*, tragédie cinématographique de Laslo Benedek, d'après la pièce d'Arthur Miller *(Production Stanley Kramer présentée par Columbia)*.

Jean Domarchi



F.W. Murnau à la caméra pendant le tournage de *Tabou*.

PRÉSENCE DE F.W. MURNAU

Avant de tenter de définir la place qu'occupe Murnau dans le cinéma allemand de l'entre-deux-guerres, il m'apparaît intéressant de signaler l'opinion qu'André Gide se faisait de *Nosferatu le Vampire* qu'il vit six ans après sa sortie : « Combien ne serait-il pas plus habile, écrit-il dans son JOURNAL (1), au lieu de marquer sans cesse cette préoccupation de terreur de feindre au contraire un désir de rassurer le spectateur : « Mais non, mais non, il n'y a rien de terrible, rien que de très naturel, tout au plus d'un peu *trop* charmant. »... Et c'est cet être exquis que le chant du coq doit tuer, que le spectateur doit voir

(1) André Gide : JOURNAL, p. 872. (Editions de la Pléiade).



F.W. Murnau : *Tabou.*
(Cette image a été coupée au montage définitif du film).

brusquement disparaître avec soulagement à la fois et regret » (2). Et il conclut après avoir souligné l'insupportable « lourdeur allemande » dont selon lui Murnau faisait preuve : « Bref un film complètement manqué ».

Gide dans ce jugement injuste témoigne, me semble-t-il, de la même cécité critique qu'Ingres par exemple à l'égard des peintres baroques et ce parce qu'il est, sur le plan esthétique tout au moins, un esprit « prévenu ». Comme Ingres précisément, il se réclame d'un certain classicisme qui lui interdit de comprendre le point de vue de Murnau. Ce dernier entendait se placer en effet non sur le terrain de la vraisemblance psychologique mais sur celui, inhabituel au cinéma, de la métaphysique.

L'art de Murnau échappe par sa complexité à toute définition qui tenterait de l'enfermer dans les limites d'une école définie. Sans doute peut-il être rangé parmi les expressionnistes à condition d'admettre qu'il n'a accepté l'esthétique expressionniste que pour la dépasser (3). Il en a retenu l'intention profonde (exprimer l'invisible par le visible), mais il en a rejeté les canons formels. Il se rattache en fait à un mouvement qui, au delà des étiquettes d'écoles, concerne l'histoire même de la sensibilité allemande. Il existe en effet une constante, une variante esthétique que je définirais volontiers, faute d'une meilleure expression : la hantise des « *arrière mondes* » caractéristique de l'esprit allemand et que l'on trouve dans sa musique, sa peinture, sa littérature et sa philosophie.

C'est évidemment aux époques de crise que cette inquiétude (et cette nostalgie) d'un au delà se manifestent et il était normal qu'on les retrouve dans les films de Murnau qui se situent pour la plupart à un moment aussi cataclysmique pour l'histoire de l'Allemagne que l'avaient été auparavant la Réforme ou la conquête napoléonienne. La pensée de Murnau, comme celle de Grunewald ou de Dürer, de Hegel ou de Gœthe, de Novalis ou de Heine, exprime le *tragique* de la bourgeoisie allemande que sa faiblesse matérielle condamnait au monde

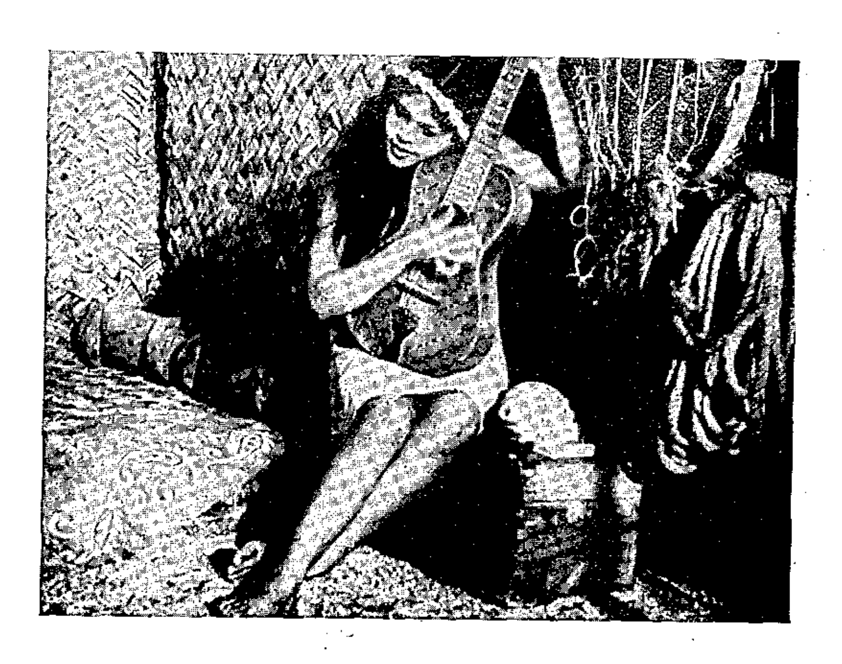
(2) Ce souhait a été réalisé par R. Thorpe dans un film interprété par R. Montgomery : *La Force des Ténèbres.*

(3) Cf. à ce sujet les excellentes remarques de Lotte Eisner : le *Cinéma Démoniaque.*

de la spéculation et du rêve. Les artistes et philosophes allemands, s'ils se désolidarisent de cette bourgeoisie dont ils ne se privent pas de railler l'étroitesse et le phillistinisme, reflètent authentiquement ses aspirations profondes : le désir de briser les cadres étouffants des conventions sociales, d'échapper à l'horizon borné de la ville ou même de la province coïncide aux époques de crise, avec la crainte d'un avenir sans espoir. Ainsi, alors que les bourgeois n'ont d'autre refuge que l'aventure politique, les artistes évoquent un autre monde qui s'impose à eux comme un au delà redoutable et cet *au delà* se substitue à *l'en-deça* de la certitude sensible et immédiate, la logique du rêve à celle du réel.

Murnau représente admirablement cette tentation nostalgique d'un monde de rechange ; d'où cette double « postulation » (comme aurait dit Baudelaire), qui apparaît dans tous ses films, de l'ironie et du symbole. A la critique du monde bourgeois répond l'évocation d'un monde obscur et insolite et le règne de la clarté ne tarde pas à faire place à la loi de l'ombre. Nous ne devrons donc jamais oublier, chaque fois que nous voyons un film de Murnau, cette double préoccupation d'une satire et d'une incantation qui se fondent dans l'unité de l'œuvre d'art ; elle suffit à nous interdire de juger chaque film séparément. De *Nosferatu* à *Tabou* se manifeste les moments successifs d'une *vision du monde unique* qui fait apparaître combien fragiles sont les frontières qui nous séparent de l'inconnu et du désespoir. Cette vision est inexorablement pessimiste, le monde ici est risible et grotesque, l'autre est redoutable et effrayant. Pactiser avec lui pour échapper aux insupportables contraintes de la vie bourgeoise dont aucune âme énergique et généreuse ne peut admettre la médiocrité, c'est jouer à l'apprenti sorcier et récolter la tempête.

Il faut donc fuir car le paradis est ailleurs : dans ces îles des Mers du Sud que la civilisation n'a pas encore contaminé tout à fait, mais même là où tout ne semble qu'apaisement et sérénité la société veille : les impératifs des communautés primitives ne sont pas moins contraignants que ceux de l'Europe bourgeoise, les refuser c'est *là aussi* risquer et trouver la mort. Telle est la leçon qui, après les tentatives de *Nosferatu, Faust, le Dernier des hommes*



F.W. Murnau : *Tabou.*

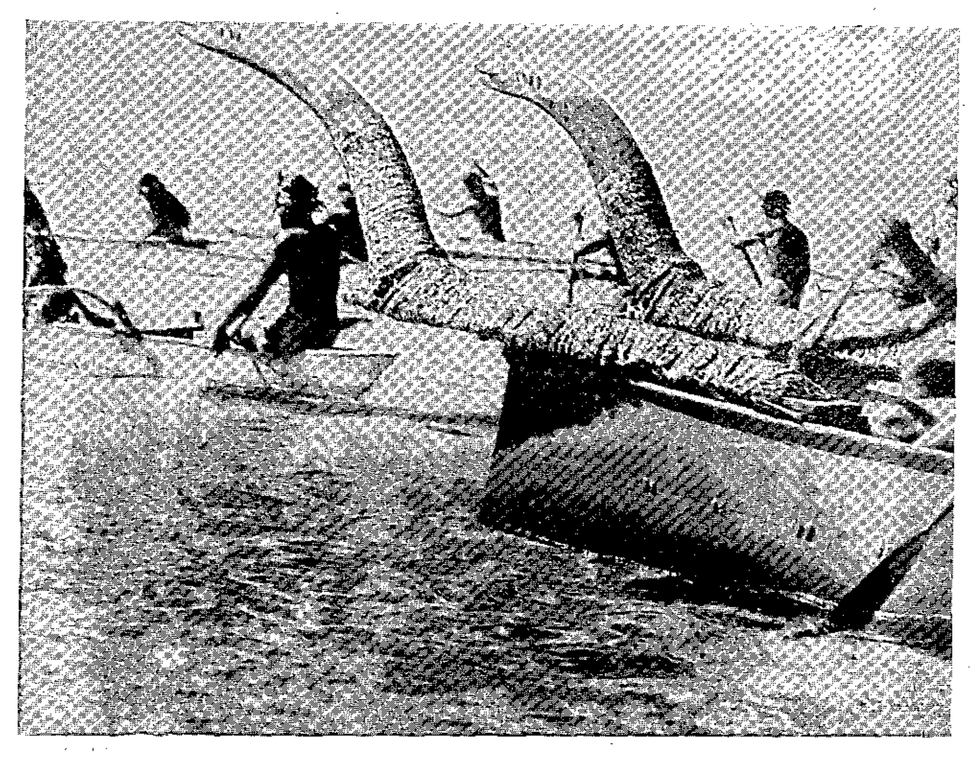
et *Tartuffe*, se dégage de *Tabou*. Ce retour à la pureté et à l'harmonie originelles que l'Allemagne romantique de Gœthe et de Hoelderlin symbolisait par l'invocation à la Grèce antique, Murnau l'exprime en chantant les joies et la splendeur des îles. Mais son film est lui-même une tragédie grecque baignée de lumière et son personnage principal est le destin. Oui, on peut redire de Murnau ce que Proust disait à Albertine de Dostoiewsky et de Thomas Hardy : il n'a jamais cessé de répéter la même chose, chaque film étant une interrogation angoissée toujours suivie d'une réponse négative. Ni la magie (1), ni l'évasion (2), moins encore l'acceptation des conventions bourgeoises (3) ne préservent l'homme de l'échec : il est quoi qu'il arrive et où qu'il se trouve toujours perdant. Ni sa volonté, ni sa roublardise, ni même sa pureté ne peuvent rien là contre. Murnau ne nous dit pas si cette destinée est la conséquence d'une culpabilité fondamentale : il constate simplement que l'homme est voué à sa perte.

La diversité des sujets traités par Murnau n'a donc permis que d'aborder le même problème à des niveaux différents et de lui donner une solution identique. Les thèmes choisis, anciens ou modernes, ont été des prétextes ou mieux encore des exemples et si Murnau, comme Th. Hardy d'ailleurs, exprime un pessimisme invétéré et si son art est celui de la crainte et du tremblement c'est bien parce que la situation de l'homme est fondamentalement sans espoir. A la même époque qu'Heidegger, Murnau témoigne d'un nihilisme absolu et c'est pourquoi plus qu'un metteur en scène allemand il est un moment décif de la conscience allemande (4).

C'est parce qu'il a résolument abordé un domaine proprement métaphysique que Murnau a spontanément retrouvé le style des grands peintres du passé. C'est en ce sens qu'il appartient à l'expressionisme, mais de la même manière que Rembrandt, Van Gogh et avant eux Grünenwald et les primitifs. Comme eux il sait dépasser le monde des apparences et faire deviner la présence obsédante de l'au-delà. Si l'on regarde sans idées préconçues un tableau du XV[e] siècle flamand, hollandais ou allemand on voit que la Mort, le Diable, les Anges, toutes les puissances supra-terrestres participent activement à la vie quotidienne, côtoient les hommes et les assistants à chaque moment de leur existence et il est évident que pour eux il n'existe pas de frontières infranchissables entre la terre, le ciel et l'enfer, car la terre est à la fois le ciel et l'enfer et cela à tous moments. On retrouvera au XIX[e] siècle dans les œuvres des grands romantiques (Gœthe, Herder, Novalis) cette vision du monde mais transposée sous la forme d'un univers de symboles que l'esprit doit déchiffrer. Plus près de nous Kafka et les surréalistes ont dissout le monde phillistin des certitudes bourgeoises et fait ressurgir l'envers de ce monde où les objets les plus usuels sont dotés d'un coefficient d'irréalité qui nous situe d'emblée dans un impénétrable mystère. L'eau joue par exemple dans *Nosferatu* le même rôle que la neige dans le *Château* de Kafka : elles semblent se donner pour ce qu'elles sont et prendre place dans un décor naturel ; il n'empêche qu'à aucun moment nous ne sommes dupes : l'eau et la neige ne sont que les signes d'un monde illusoire qui n'ont d'autre but que d'exprimer un au-delà insaisissable et toujours présent.

Il est normal que la technique de Murnau corresponde au cinéma à celle de Kafka dans le roman car l'intention profonde qui les guide est la même dans les deux cas ; elle concerne le tragique de l'existence. Le monde est,

(1) Dans *Nosferatu* et *Faust*.
(2) Dans *Tabou*.
(3) Dans *Tartuffe* et le *Dernier des Hommes*.
(4) La conclusion désespérée du *Faust* est à cet égard caractéristique.



F.W. Murnau : *Tabou.*

comme le dit K. Jaspers, un miroir brisé et dans ce monde la paix du cœur et la vérité sont inaccessibles.

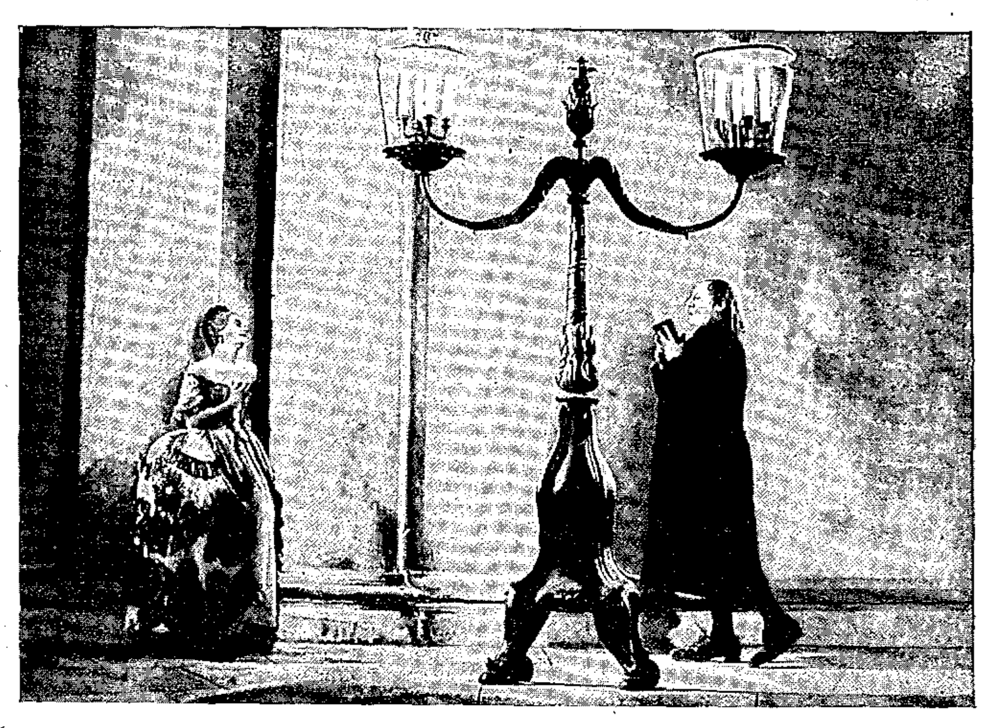
Nosferatu faisait déjà présager sur un mode encore *anecdotique* cette constatation. Le sujet véritable de ce film n'est pas comme on pourrait le supposer une légende tirée d'un recueil démonologique, mais la *métamorphose* d'un univers provincial et bourgeois de 1830 en un monde habité par la mort et la dévastation. Le décor pittoresque d'une petite ville allemande plein de souvenirs archéologiques se transforme en un théâtre de désolation. Il n'a fallu pour cela que la témérité d'un jeune homme qui est allé provoquer dans son lointain château des Karparthes un inquiétant vieillard qui devient progressivement une bête fabuleuse (1). Si l'histoire que Murnau nous raconte nous convainc, abstraction faite de sa signification métaphysique, c'est parce que le metteur en scène nous fait participer à un *devenir* en utilisant exclusivement les ressources du découpage. C'est par la diversité des plans *assemblés en un certain ordre* que Murnau nous impose cette transformation et échappe du même coup aux artifices d'une pure succession dramatique. Le miracle réalisé par Murnau c'est d'utiliser les ressources de la narration romanesque et de la mise en page picturale tout en se situant aux antipodes du roman et de la peinture.

Ce miracle est renouvelé dans *Tartuffe* et dans *Faust*. Grâce au jeu de la lumière et de l'ombre et à leur répartition *temporelle*, nous voyons *Tartuffe* qui incarne ici le côté démoniaque de la vie bourgeoise prendre des propor-

(1) Un plan d'une exceptionnelle audace nous montre, sur le navire qui le conduit vers la ville, Nosferatu parcourant à monstrueuses enjambées le tour de l'écran. L'omniprésence du Vampire se manifeste d'ailleurs durant tout le voyage.



F.W. Murnau : *Faust.*



F.W. Murnau : *Tartuffe.*

tions absolument effrayantes. Cette esthétique du *clair-obscur* servie par la variété des cadrages et fondée sur un découpage dont l'architecture est d'une parfaite rigueur permet dans *Faust* d'utiliser à neuf les procédés de la grande peinture baroque du Tintoret à Rembrandt sans que jamais nous n'assistions à une rétrospective ou à reconstitution archéologique comme c'est malheureusement le cas pour les gravures de Delacroix dont Gœthe (était-ce par politesse?) se disait satisfait.

C'est que là encore se manifeste une parfaite adéquation du fond et de la forme. Tout dans *Faust* est passage, devenir et mouvement. On passe de l'univers de la transcendance divine à celui d'un savant du XVIe siècle et on assiste d'autre part à la métamorphose non seulement du vieux Faust mais aussi de Méphistophéles, médiateur entre le ciel et l'enfer, incarnation de la *négativité agissante,* image sans cesse changeante de la tentation, provocatrice. Il est donc indispensable de rendre sensible à la vue un thème exceptionnellement dyna-



F.W. Murnau : *Le Dernier des hommes.*

mique et comment y parvenir sans utiliser *complémentairement* les ressources de l'espace pictural et celles de l'espace cinématographique ?

Murnau à seule fin de nous convaincre adopte le point de vue de son héros, c'est-à-dire d'un allemand du XVIe siècle, ce qui l'oblige à recréer la vision d'un homme qui malgré toute sa science est encore mal libéré des croyances médiévales. D'où certains plans dont la disposition topographique reproduit l'espace non perspectif d'un tableau primitif. Mais il arrive aussi qu'il raconte une histoire *objectivement* dès qu'il est tenu par les nécessités de son récit de se détacher de ses personnages. Il adopte à ce moment l'espace perspectif de la Renaissance et il y renonce chaque fois qu'il se place du point de vue même du diable ou de Dieu. En se soumettant à cette diversité de points de vue à laquelle correspond une suite logique de plans cadrés différemment, il conserve toute la richesse de significations indispensable à la narration d'événements complexes. La densité exceptionnelle de chaque image provient de la place qu'elle occupe dans le développement temporel et ce développement *temporel* à son tour n'est prégnant et efficace que parce qu'il correspond en toute rigueur à



F.W. Murnau : *City Girl.*

un déroulement *spatial* nécessaire. Le film de Murnau reproduit fidèlement un processus organique où chaque image a une *vertu médiatrice propre* qui est tout à la fois de conférer un sens privilégié aux images qui vont suivre et de définir le sens des images passées.

Cette exigence contradictoire déjà malaisément réalisable dans un film ordinaire, où pourtant une certaine crédibilité est déjà acquise à l'origine, est quasi insurmontable dès qu'on entend réaliser un film historique. La nécessité de rendre *présent* un passé plus ou moins bien connu exige dans ce cas une *orchestration spatiale* qui fascine le spectateur à un point tel qu'il se dépersonnalise temporellement et qu'il se perde dans le flot des images qui se déroule devant lui. Il ne suffira pas seulement que les décors soient beaux car la jouissance visuelle n'est qu'une modalité accessoire de notre *participation,* encore faudra-t-il qu'ils satisfassent par leur agencement notre intelligence et surtout qu'ils déconcertent notre imagination. Nous sommes prompts en effet, toutes les fois qu'il s'agit d'une œuvre connue, à anticiper et à élaborer un cinéma mental qui prodigue nos ressources de création. Pour lutter contre ce cinéma mental le metteur en scène doit nous imposer un spectacle qui mette en échec notre vision idéale.

Le *Tartuffe* et *Faust* réalisent ce prodige en proposant une interprétation qui repose moins sur des critères esthétiques (avec lesquels nous pouvons toujours être en désaccord) que sur des présupposés d'ordre *intellectuel* qui suggèrent un sens radicalement *nouveau* et qui, du même coup, engendrent des motifs plastiques adéquats. Le prologue au ciel qui ouvre le *Faust* répond parfaitement à cette exigence, tout de même que l'évocation magique du Diable. Les scènes ne sont parfaitement convaincantes que parce qu'elles reposent sur un parti-pris initial qui interdit à notre imagination de se donner libre cours et de faire concurrence à l'image. C'est là le secret de toute transposition authentique et l'impression *d'évidence* que Murnau nous impose vient précisé-

ment de ce que l'anecdote et le pittoresque sont subordonnés à une fidélité sans compromission à l'esprit philosophique du texte. Murnau ne nous émeut et ne nous comble *que parce qu'il tend ses filets le plus haut possible.* La sélection des épisodes et le choix des images découlent spontanément d'une idée dont images et épisodes ne sont que le développement nécessaire.

Tabou tire une conclusion provisoire de tout un cycle d'expériences et nous en livre la clef. Son mérite n'est pas seulement, comme on l'a montré, de nous fournir un équivalent de la tragédie grecque, mais de nous faire apparaître la *vérité* des films qui précèdent. Le duel de la lumière et de l'ombre peut bien faire place au règne incontesté de la lumière, le clair-obscur être remplacé par la précision des contours et la densité des formes, *l'inquiétude fondamentale reste la même.* Un peuple de statues digne des bas-reliefs du Parthénon a beau se substituer au monde des fantômes, le poids du destin n'en est que plus accablant et la nécessité tragique d'autant plus inexorable. Tout de même que dans *Nosferatu* le fantastique naissait du prosaïque, l'inquiétude jaillit ici du calme et de l'impassibilité luxuriante de la nature. L'inhumanité des coutumes ancestrales apparaît par contraste avec l'accueillante splendeur de la végétation tropicale. Il s'établit en quelque sorte un contre-point permanent basé sur une subtile application de la loi des compensations connue et pratiquée par tous les grands artistes.

Murnau a retrouvé au cinéma la variété de langage que l'on découvre dans le Botticelli, illustrateur de la *Divine Comédie,* et dans l'œuvre peinte de Brueghel le Vieux. Il passe avec une souveraine aisance d'un univers chaotique à un univers paradisiaque plein d'une calme et harmonieuse beauté, mais c'est, tout comme Brueghel précisément, pour y vérifier avec un langage nouveau une certitude originelle.

JEAN DOMARCHI



F.W. Murnau : *Faust.*

Jean Mitry

THOMAS H. INCE

Premier dramaturge de l'écran*

III.

Nous avons étudié précédemment les films de propagande, les films à thèse, les comédies dramatiques et les films sociaux. Tout autres sont les « Westerns » et, d'une manière générale, les films tournés par Reginald Barker (17).

Comme dans tous les films de Thomas Ince, les mobiles sont bien définis et les éléments ne sont choisis que pour répondre à un ordre prémédité. Mais cet ordre n'est point fait pour aboutir à une démonstration. Il n'a d'autres fins que d'éliminer ce qui n'est pas indispensable et n'engage que la structure.

Il ne s'agit plus d'opposer des êtres de conditions sociales différentes dans quelque conflit psychologique ou de les dresser contre des lois qui les oppriment mais de confronter des individus dans un drame bref, violent, brutal ; de jouer sur les rapports de ces individus avec le milieu dans lequel ils évoluent, d'exalter des sentiments spontanés ou une « geste » héroïque exemplaire. Il y a donc dans ces films possibilité d'une *signification* qui dépasse l'anecdote et devient l'œuvre même.

On peut dire qu'à l'intention morale choisie, préméditée et fabriquée des films à thèse se substitue ici une signification authentique, quelque chose qui n'a pas été *voulu* mais qui se révèle au cours de l'œuvre, une chose dont l'auteur a conscience et *avec laquelle il compose* mais qui n'a pas été *artificiellement composée*. C'est ainsi que ce côté vivant, cette vérité immédiate et sensible qui s'ajoute à *l'intention* et qui fut refusée aux autres films apparaît ici dans toute sa force et parfois dans toute sa splendeur.

Et la construction schématique, si nuisible aux œuvres psychologiques, devient ici la condition même du film. En effet, si celles-là étaient établies selon

---

(*) Voir dans nos numéros 19 et 20 la première et deuxième parties de cet article extrait d'une étude faite pour « La Cinémathèque Française » et à paraître dans LE BULLETIN DE LA RECHERCHE INTERNATIONALE DU FILM.

(17) *Reginald Barker :* né à Bothwell (Ecosse), en 1886, décédé à Hollywood en 1937. Emigré de bonne heure aux Etats-Unis. Etudes à l'Université de Pasadena (Californie). Théâtre. Acteur au Burbank Theatre puis au Los Angeles Theatre, en 1907. Metteur en scène et acteur, dirige en 1910 une compagnie théâtrale à Kansas City, puis joint la troupe de Walker Whiteside et Henry Miller à New York. Mise en scène théâtrale à New York. Débute au cinéma en 1911 à l'Essanay comme metteur en scène des *Broncho Billy* de G.M. Anderson. Engagé ensuite à la Reliance (1912), puis par Ince pour diriger les films de Wm. Hart, il quitte le théâtre pour se consacrer au cinéma.

un plan assez voisin de la pièce à thèse, les « Westerns » se rapprochent de la nouvelle, voire du poème par leurs éléments organiques. Or, contrairement au roman, le poème — le poème narratif — doit se limiter à des faits précis, à une action linéaire et mettre en scène des héros fortement typés (*Masferer, Moïse, Roland, Siegfried,* etc...) toute sa valeur lyrique se trouvant en dehors de l'anecdote dans la transposition des faits, dans la qualité du verbe, dans le rythme de la prosodie.

Ici le style visuel, le rythme des images en sont l'équivalent.

Le drame sert de prétexte à l'évocation d'un « climat ». Il s'efforce de faire surgir des caractères auxquels la brièveté de l'action, la concision du récit confèrent un éclat particulier, là où ils seraient peut-être sans intérêt si, par le fait d'un développement inopportun, on voulait en approfondir la psychologie. Les individus sont moins intéressants que leur drame et ne prennent conscience de ce qu'ils sont qu'à la faveur de celui-ci. Le film n'étudie pas des caractères, il les pose. Plaçant des hommes dans des circonstances particulières il ne s'attache qu'à en montrer les effets ou à en suivre les conséquences.

Et ces « Westerns » qui firent jadis notre étonnement et nous laissèrent émerveillés nous entraînent du Texas au Tennessee, des Séquoias aux Canyons, des pampas aux montagnes rocheuses, des déserts torrides aux sources fraîches du Wyoming, à travers les rixes et les réflexes violents, parmi les aventuriers de tout poil, trappeurs et chercheurs d'or, voleurs et volés, qui se rencontrent avec les Cid et les Horace, les Renaud et les Aymery de l'Arkansas et du Colorado.

Ce sont les tripots, les parties de cartes ayant la vie pour enjeu, les comptoirs poisseux, tout gluants de whisky, et les filles aux robes pailletées qui mènent le bal au gré de leurs hanches souples. C'est Rio Jim, avec son revolver braqué entre ses yeux bridés ou son lasso sifflant au-dessus des épaules



La « Imp » Company en 1911. Au deuxième rang de gauche à droite : Thomas H. Ince, Owen Moore, Mary Pickford, King Baggott et Joe Smiley.

qui, justicier sans reproche ou bandit de grand chemin, soulève l'horizon, semant l'amour et la liberté au galop effréné de son cheval pie. Le sable brûlant foulé par les sabots qui le soulèvent, les rocs fracassés et broyés de soleil, l'ombre douce des pins géants, servent de décor à l'aventure, *deviennent* l'aventure. Et le désert, la montagne, le torrent, la tempête, c'est l'homme emporté dans la tornade des éléments par une tornade de désirs et d'ambitions, d'héroïsme et de lâcheté, d'amour et de haine, de sacrifice et de vengeance. Tous sentiments à l'état brut, c'est le drame dans sa nudité farouche, la tragédie stupide, la vie secouée à toute volée pour en recueillir les plus beaux fruits et ne récolter finalement qu'une vanité de plus ou le néant.

Il y a dans quelques-uns de ces films — les plus beaux — une sorte d'idéalisme sombre et désespéré. Puissants, aérés, vigoureux, doués d'une force fraîche et franche, solides et naïfs comme ces gaillards trapus dont ils nous content les aventures, ils contiennent une poésie rude, farouche, sauvage, parfois grandiose dans sa simplicité tragique.

La collaboration d'un grand metteur en scène et d'un grand scénariste — Reginald Barker et Gardner Sullivan — a permis de donner toute leur signification et leur ampleur aux concepts cinématurgiques de Thomas Ince, d'atteindre à une perfection, à une sobriété, à un style que l'on chercherait vainement dans les autres productions de l'époque, tant il est vrai que le « style Thomas Ince » est le fruit de la collaboration de ces trois hommes.

Le premier plan « à répétition » *n'existe plus ici*. Chaque plan s'intègre dans une continuité qui permet au spectateur de suivre l'action et de se placer autour des êtres et des choses.

Hormis la nature qui écrase l'homme ou le domine, le décor n'est le plus souvent qu'un *décor misérable* (cités de planches, baraques vermoulues, bars crasseux) qui crée l'atmosphère désirée. Quant à la photographie qui pourrait avoir un rôle négligeable elle donne aux images, presque uniquement tournées en extérieurs ou en décors réels, la rigueur et la puissance d'une vérité non transposée.

La supériorité de ces films, qui mêlent avec bonheur le mythe et la réalité, l'imaginaire et l'authentique et n'ont pour ainsi dire pas vieilli, réside surtout dans la mise en place des détails significatifs, dans ces images qui prennent un sens, une résonnance singulière, comme les mots dans le poème. Ce sont de menus faits signalés au passage ou des événements annexes qui éclairent l'action et prennent alors la place essentielle. Le drame semble n'avoir d'autre but parfois que de susciter des images lyriques qui le transfigurent et, comme le remarquait Louis Delluc : « Ce ne sont pas des notations visuelles placées à côté de notations *psychologiques*, ce sont l'une et l'autre à la fois grandies par un élan qui est la poésie même ».

C'est un jeu de cartes épars sur une table où le gin est renversé. La caméra descend lentement et découvre deux cadavres qui gisent allongés sur le sol. Un coup de vent soulève négligemment quelques bank-notes que l'un d'eux tenait encore entre ses doigts...

Après la poursuite de deux hommes dans le désert, dont on s'est bien gardé de nous montrer l'issue, le cheval de l'un d'eux revient seul. A la selle arrachée pendent encore une gourde et le revolver à demi-sorti d'un étui mal ouvert...

Ailleurs c'est un ruisseau miroitant au soleil au fond d'une vallée grandiose et calme. Un cheval vient boire, tandis que sur la rive, un peu plus loin (léger panoramique :) deux hommes sont aux prises et se livrent un combat sans merci...

Il convient de remarquer que chez Ince et Barker le détail significatif



William Hart dans *Blue Blazes Rawden* (*L'Homme aux yeux clairs*) de Lambert Hillyer, 1918.

n'est jamais « décanté » comme chez Griffith. Le gros plan qui isole le détail dans le cadre de l'image n'existe pas ici où l'on ne cherche pas à signifier par artifice de montage. Le détail devenu « personnage du drame », abstrait de la réalité vivante à laquelle il appartient (afin de ne retenir de lui que son caractère de *signe* momentané) ne s'applique avec bonheur qu'au film épique ou à l'analyse subjective. A tout ce qui tend plus ou moins à transfigurer symboliquement le réel.

Ici où l'on ne cesse d'être objectif, où la poésie est atteinte à travers les faits, où l'on utilise *ce que disent les choses* et non *ce qu'on leur fait dire*, où il s'agit de souligner *l'immanent* bien plutôt que le *transcendant*, le détail significatif est saisi au au sein de la réalité qui l'entoure, avec l'univers dont il fait partie et sur lequel il rejaillit directement. Sa mise en valeur dépend uniquement d'une situation privilégiée, soit au premier plan d'un ensemble, soit à quelqu'endroit vers lequel l'attention du spectateur est attirée d'une façon ou d'une autre (18).

---

(18) Il est amusant de signaler que cette esthétique du détail « saisi dans l'ensemble auquel il appartient » que de jeunes critiques ont redécouvert dans les films récents de William Wyler et sur laquelle ils ont fondé des théories qu'ils croient nouvelles existe depuis 35 ans déjà. L'opposition schématique qu'ils font aujourd'hui entre John Ford et William Wyler était déjà celle qui divisait Griffith et Ince en 1915. Elle ne porte guère à conséquences et aboutit tout au plus à souligner d'une autre manière la différence qu'il y a entre la poésie et la psychologie (Ford et Wyler), entre le poème et le récit, voire entre l'épopée et le lyrisme (Griffith et Ince). Styles et formes n'ayant pas les mêmes buts sont nécessairement différents de part et d'autre.

Parmi les premiers « Westerns » de Reginald Barker, les plus retentissants furent *Rio Jim, le Fléau du Désert* et *La capture de Rio Jim.*

Le premier, tourné en 1913 d'après une nouvelle de Bret Harte, est l'histoire d'un chef de bande qui descend des montagnes avec sa troupe de hors la loi. Ensemble ils attaquent une diligence, dévastent un petit village du Far-West, pillent le saloon-bar de l'endroit, sèment la terreur, violent les femmes et repartent comme ils étaient venus, non sans avoir procédé à une razzia d'envergure dans les ranchs du voisinage. Rio Jim cependant emportera le souvenir d'une femme — une danseuse du bar — qui s'est donnée librement à lui pour éviter de plus grands ravages et sauver, partiellement du moins, les biens de la communauté.

Dans *La capture de Rio Jim* (1915), celui-ci, bandit de grand chemin, régénéré par l'amour d'une fille qui l'a recueilli et résolu à rendre l'argent volé à un convoi, arrive à la frontière. Mais il est reconnu et arrêté. En attendant la police montée le shériff perd au jeu sa propre paye... et l'argent repris à Jim. Celui-ci, sous condition d'avoir la liberté, s'empare de l'argent perdu, remet la somme dérobée par lui et s'enfuit, poursuivi à une demi-heure — comme convenu — par les troupes du shériff. Au passage il enlève sa fiancée et tous deux passent la frontière pour aller vivre ailleurs une vie nouvelle.

Ces esquisses devaient aboutir à *Pour Sauver sa Race*, chef-d'œuvre du genre : « Rio Jim, homme des prairies, est sur le chemin du retour avec sa ceinture gonflée de poudre d'or. Dans le premier saloon-bar de la première bourgade où il pénètre, les aigrefins flairent en ce candide colosse une proie facile. Une « spécialiste » séduit le géant ingénu, le saoûle, le force à jouer. En se réveillant le lendemain matin avec la gueule de bois, Rio Jim constate qu'il est ruiné et, dans le même instant, apprend le décès de sa mère qui lui avait été caché la veille, afin qu'il n'abandonnât point la roulette. Ivre de fureur, il se précipite chez la fille qui l'a berné, abat son misérable amant, la rosse puis, la jetant au travers de son cheval, il pique des deux et repart en trombe dans le bled conquérir une nouvelle fortune.

Des années ont passé. Rio Jim qui a réduit à l'esclavage l'ancienne étoile de casino a conservé dans son cœur d'homme simple et prompt à généraliser le mépris des femmes blanches et même de toute sa race. Devenu le chef d'une horde de bandits de toutes couleurs, il a fondé la « ville de la haine » et répand la terreur.

Un jour le chef d'un convoi d'émigrants et de chercheurs d'or qui s'est égaré vient lui demander aide et protection. Rio Jim, qui sait tenir sa vengeance, refuse de secourir ses frères de sang, ne donne même pas d'eau aux enfants, mieux, fait enlever les femmes pour les livrer à ses soudards. Mais une jeune fille ose pénétrer seule dans le camp des aventuriers et vient demander grâce pour ses compagnons. D'abord le chef la rabroue, se rit d'elle, refuse de se laisser attendrir. Pourtant la pauvre enfant ne se laisse pas rebuter. Elle persévère et supplie le mauvais garçon au nom de sa race. Rio Jim, au milieu de ses métis à faces patibulaires, a soudain la révélation de son devoir. Au péril de sa vie, il sauvera les femmes blanches, ravitaillera la caravane et la remettra lui-même dans le bon chemin. Puis, sans accepter de remerciements, après un dernier adieu, l'homme des prairies repart dans son désert, seul ».

On devine tout le parti que Reginald Barker a pu tirer de ce drame et quelle poésie aussi peut déceler la mise en valeur de ce simple argument. Tout ce que l'expression de sentiments frustes peut évoquer, suggérer, éclate ici avec cette ferveur naïve, cette sincérité, cette évidence qui est la poésie même. Et combien de détails auxquels l'image donne une résonnance particulière, comme le seau d'eau dans lequel Rio Jim boit à la louche tandis qu'il refuse à Bessie

Love de secourir la caravane assoiffée. Le regard de Bessie, l'eau miroitante, l'attitude de Rio Jim, toute une tragédie est là, ramassée en quelques plans. A chaque instant une notation semblable surgit qui vient enrichir de sa nuance — ou de sa violence — la synthèse impressionniste d'une « geste » dont l'épopée est en profondeur.

La Caravane et *L'Homme aux Yeux Clairs,* réalisés par Lambert Hillyer un peu plus tard, ne sont pas loin de ce modèle.

De nos jours trois films seulement peuvent donner une idée exacte du climat, du lyrisme, de la sobriété dynamique de ces œuvres et de leur style même : *La Chevauchée Fantastique* et *La Poursuite Infernale,* de John Ford, *Le Trésor de la Sierra Madre,* de John Huston.

Mais, en dehors de ces « Westerns », il faut faire une place à part à ces films sociaux, semi-documentaires, considérablement en avance sur leur temps et qui préludèrent à toutes les conceptions du réalisme social ou documentaire contemporain.

Les Parias, notamment, qui fut l'un des premiers films américains dont la tendance ait été nettement marquée en faveur des idées progressistes. Sorte d'*Opéra de quat'sous* réaliste, on y montrait sous un aspect quasi documentaire la vie des réprouvés, des miséreux et des parias de la société. Une mince intrigue servait de fil conducteur à cette intrusion de la caméra dans les quartiers les plus pauvres et les bas-fonds des grandes villes des Etats-Unis.

La Cité des Ténèbres soulignait l'incompréhension des gens de la « société » devant les problèmes moraux et sociaux soulevés par un jeune journaliste dont les idées généreuses et révolutionnaires ne rencontraient qu'indifférence ou mépris.

L'Italien montrait un émigrant fraîchement débarqué à New York, qui prenait soin de sa famille et qui, malgré la duplicité d'un Américain qui ne songeait qu'à le gruger, réussissait à faire valoir ses droits et à se faire une petite place parmi les marchands ambulants de Brooklyn.

La Mauvaise Etoile, enfin, dont l'action était située parmi les plus malheureux des émigrés polonais, retraçait les déboires d'une pauvre fille séduite puis abandonnée, à qui l'on arrachait son bien et son bonheur péniblement reconstruit, son mari et son fils étant coupables de quelques misérables dettes envers quelques âmes bien nées.

Dans *L'Italien,* par exemple, que l'on peut encore voir à la « cinémathèque », le prologue, qui se passe à Venise parmi les gondoliers, sent le carton pâte, la pacotille, le déguisé du vieux cinéma malgré quelques notations point dépourvues d'humour. Mais dès que nous sommes à New York dans les rues de Brooklyn, tout change. C'est alors la vérité, l'authenticité criante du « réel saisi sur le vif ». Certaines séquences annoncent déjà le *Greed* de Stroheim et d'autres, notamment celles où l'émigrant erre par les rues en quête de l'homme qui l'a dupé et grugé, font penser à quelque *Voleurs de Bicyclette* qui eut été réalisé 30 ans avant celui de De Sica.

Walter Edwards et Charles Miller furent, après Reginald Barker, les plus intéressants metteurs en scène de la Kay Bee. Le premier n'est pas sans avoir quelques rapports avec celui-ci. D'une violence plus facile, d'une brutalité souvent grossière, il n'en a pas moins une puissance parfois égale et ses films bénéficient aussi bien de la sobriété et de la concision qui caractérisent toutes les œuvres de la production Ince.

Charles Miller, moins puissant, demeure subtil et nuancé. Ses films ne sont dépourvus ni de sentimentalité ni de mièvreries mais ils ne font que rarement appel au mélodrame. Ce sont les mille petits riens de la vie quotidienne,

toute une sentimentalité délicate et fondante (un peu bonbon fondant parfois) mais contenue, étouffée, craintive, pleine de jeunesse et de spontanéité, une grâce fugitive enfin que seule depuis Dickens la littérature anglo-saxonne avait réussi à rendre palpable et que le cinéma aborde ici pour la première fois. Ce que nous retrouverons plus tard — avec une autre maîtrise évidemment — dans *Le pauvre amour*, de Griffith, ou, plus proche de nous, dans *Little Women*, de Cukor ; *Peter Ibbetson*, d'Hathaway ; *Rêves de Jeunesse*, de Curtiz, ou *Lettres à trois femmes*, de Mankiewicz, apparaît déjà, sensible et chatoyant, dans ses meilleurs films.

Ainsi donc chacun des multiples collaborateurs de Thomas Ince a joué un rôle appréciable, chacun d'eux a apporté sa pierre à l'édifice, marqué de sa personnalité avec plus ou moins de bonheur des films particuliers. Ce serait mauvaise foi que de vouloir l'ignorer au bénéfice d'une légende trop longtemps entretenue.

Mais, sous de multiples aspects, la conception resta la même, les buts esthétiques demeurèrent semblables. Tous ces aspects ne furent qu'autant d'applications diverses d'un seul principe, d'une cinématurgie dont Ince fut l'initiateur et le créateur. Cela non plus on ne saurait le nier.

Ce qui n'est pas le moins singulier c'est qu'à une ou deux exceptions près, aucun d'eux, dès qu'ils furent libérés de sa tutelle, n'a plus rien fait de grand ni même qui dépassa les limites de la qualité moyenne.

Ince ne fut pas seulement un remarquable théoricien, un grand metteur en scène et un producteur prestigieux : il fut et demeure le seul chef d'école que l'on ait eu au cinéma.

On ne saurait lui comparer les meilleurs d'entre les producteurs contemporains uniquement hommes d'affaires ou organisateurs. Ince, lui, était un artiste avant tout. Et il n'a pu orienter, conduire et discipliner ses collaborateurs que parce qu'il était comme eux metteur en scène et supérieur à eux.

JEAN MITRY



Those who Pay (*Celle qui paie*), film supervisé par Ince pour la « Triangle Kay-Bee » (1918).

NOTES

(1) On appelait « exhibitors » les loueurs de films possédant un circuit de salles de spectacle tels Carl Laemmle, Marcus Lœw, Swanson, Powers, etc...
Kessel et Bauman ayant, comme ceux-ci, refusé d'adhérer au trust d'Edison furent boycottés par la Motion Picture Patent, laquelle interdit à ses membres de leur livrer des films. Ils se firent donc producteurs à seule fin d'alimenter leur circuit. Après avoir tourné eux-mêmes quelques courtes bandes avec l'aide du cameraman Fred Balshofer, parmi lesquelles *La loyauté du fils déshérité* qui obtint un grand succès, Adam Kessel (qui en dehors du cinéma tenait un important commerce à Sheepshead Bay) et Charles Bauman (publiciste de son métier) constituèrent avec Fred Balshofer l'Equity Production (New York, le 14 avril 1909).
Un arrangement avec la Kalem leur permit de tourner jusqu'en 1911 au studio que cette société possédait à Coytesville, dans le New Jersey. Fred Balshofer et l'acteur Charles K. French qui furent les premiers metteurs en scène de la firme réalisèrent ainsi au cours de cette période plus de deux cents films inspirés de la vie de l'ouest américain. Ces petits films comportaient de nombreux extérieurs mais on se servait des paysages régionaux au mieux des circonstances. Outre Charles K. French, les principaux acteurs étaient alors : Frank Montgomery, E.H. Allen, Milt Brown, Art Acord, Red Wing (le seul Peau-Rouge authentique), Jules Darrell, James Young, Evelyn Graham, J. Barney Sherry, Charles Avery, Phyllis Daniel, Bill Gibbons, Jess Mc Graw, Buster Edmonds, Marien Sayres, Madelyne West, William Daniels, Margaret Favor, Edna Maison, George Gebhart, Charles Inslee, Jack Conway, Howard Davies, Sniz Edwards et Stanley Hartigan.
Les premiers films tournés à Coytesville furent *Davy Crocket* et *L'Indien au Cœur Fidèle*, dirigés par Fred Balshofer, avec Charles Inslee, Charles K. French, Red Wing, Milt Brown, Edna Maison et Jack Conway.
Le succès remporté par ces films dénommés « Bison » en raison de leur caractère particulier incita Kessel et Bauman à doubler leur production. En 1910 ils constituèrent une seconde firme, la Reliance, se proposant de réserver celle-ci à l'établissement de films dits « intellectuels », adaptés de romans ou de pièces de théâtre. Pour cette nouvelle firme ils installèrent un premier studio à Coney Island, puis un second au coin de la 11e avenue et de la 21e rue, à New York. Un troisième studio réservé aux « Bison » fut édifié à Edendale, près de Los Angelès. Dès lors l'Equity Production changea de raison sociale et devint la Bison Life Motion Picture C°.
Tandis qu'à la Reliance Kessel et Bauman engageaient des metteurs en scène de théâtre, parmi lesquels Charles Miller et Scott Sidney, le départ de Fred Balshofer et la nécessité de parfaire la qualité des « Bison » devaient les amener à s'adjoindre, pour ceux-ci, de plus notables metteurs en scène. Ince commençait à faire parler de lui. Comme il ne s'entendait guère avec Laemmle, Bauman qui était en relations d'affaires avec ce dernier lui proposa de travailler à la « Bison Life ».

(2) L'année 1912 avait vu se dessiner la victoire des Indépendants.
Du côté du Trust Edison, la Biograph, fort timorée sur le plan économique, perdait chaque jour du terrain et maintenait difficilement son prestige malgré les films de Griffith. La Kalem allait bientôt disparaître. Pathé, qui devait être consolidé deux ans plus tard et devenir Pathé Exchange C°, ne tenait que grâce aux films importés d'Europe ; et la Compagnie Edison, abandonnée par Edwin Porter et Searle Dawley, se confinait, à quelques exceptions près, dans la production de courtes bandes conçues comme en 1908.
Pour résister à l'assaut des Indépendants les derniers tenants du trust formèrent un consortium, la V.L.S.E. (Vitagraph-Lubin-Sélig-Essanay). Mais Vitagraph seul devait se maintenir au premier rang, du moins jusqu'en 1917.
La production de toutes les firmes du trust était écoulée par l'intermédiaire de la General Film Distributing Corporation présidée par Jeremiah Kennedy, maître de la Biograph, et Perciva1 L. Waters. Mais Kennedy, abandonnant bientôt la Biograph pour Kinemacolor — et la Biograph s'écroulant du même coup — fut remplacé par J.E. Berst, de Pathé, qui prit la tête de la General Film pour l'abandonner à son tour en 1914. C'était le commencement de la débâcle.
Du côté des Indépendants, William Fox élargissant son office de location (d'abord Box Office Attractions C° — 1910 — devenu le New York Film Renting C°, en 1911) créait avec Winfield Sheehan la Fox Film. Avec les fonds récoltés par l'exploitation triomphale de *Queen Elizabeth*, Adolphe Zukor lançait la Famous Players et Carl Laemmle, unissant autour de la Imp les compagnies Nestor, Frontier, Chrystel, Gem C°, Victor, Rex, Jockers et Powers, organisait l'Universal Manufacturing Corporation.
Pour se maintenir devant ces grosses sociétés ou devant ces consortiums les autres Indépendants durent s'unir à leur tour. Sous l'impulsion de Charles T. Hite qui venait de racheter la compagnie Thanhouser et de Harry E. Aitken, directeur général de la Majestic Picture, John R. Freuler, président de la Mutual Film C° jusqu'alors société d'importation et d'exportation de films (commanditée par les banques Kuhn Lœb et Cie), prit en main les intérêts de quelques producteurs de premier plan et transforma la Mutual en société d'édition et de distribution. Répondant au trust de Laemmle la Mutual Film C° allait donc grouper les sociétés Thanhouser, Majestic, American Film C°, Continental Film C°, Princess et Komic.
Restaient Kessel et Bauman — Sollicités à la fois par Laemmle et par Aitken, déjà divisés sur ce point, ils allaient voir leurs dissentiments s'accroître de jour en jour. Le 4 juillet 1912, Mack Sennett, Mabel Normand et Ford Sterling qui s'étaient associés pour monter une petite firme de production consacrée aux comédies burlesques comme ils en tournaient à la Biograph avaient sollicité l'appui d'Adam Kessel. Celui-ci leur avait offert le studio d'Edendale, abandonné depuis que Thomas Ince s'était installé sur la côte, à condition toutefois que leur firme fasse partie des productions Kessel et Bauman et soit contrôlée par eux. Ainsi naquit en septembre 1912, présidée par Adam Kessel, la compagnie Keystone (1).
Bauman cependant profita de cet incident pour revendiquer la production Bison. Estimant avantageuses les offres de Carl Laemmle il signa avec celui-ci un contrat aux termes duquel il accordait à l'Universal les droits d'édition et de distribution des films de cette série. Sans quitter son associé il fit donc partie du conseil d'administration de l'Universal qui comptait déjà — outre Laemmle — W.H. Swanson, P.H. Powers, David Horsley et Robert H. Cochrane. Pourtant il avait compté sans Thomas Ince. Celui-ci qui avait acquis de gros intérêts dans la société se refusait à voir ses films distribués par l'Universal. Il profita de la situation pour abandonner les « Bison » et pour reconsidérer sa production, constituant ainsi la Kay Bee.
D'accord avec Aitken, Kessel et Ince signèrent avec Mutual Film C°. Il ne restait à Bauman qu'à se démettre ou à se soumettre. Il se soumit. Il fut convenu toutefois que les « Bison » continueraient d'être tournés sous le contrôle de Thomas Ince et seraient édités par l'Universal. Bauman démissionna de chez Laemmle et les « Bison » produits de septembre 1912 à juin 1914 portèrent la marque Bison-Universal. Cependant Ince qui se contentait de donner quelques indications générales ne devint bientôt plus qu'un prête-nom. En juin 1914, cette série fut absorbée par la nouvelle Universal Film C°.
L'abandon des « Bison », la vente de la Reliance devaient amener Kessel et Bauman à changer une fois de plus de raison sociale. La Bison Life fut remplacée par les sociétés Kay Bee et Keystone qui, unies en octobre 1912 à la nouvelle Reliance-Majestic de Harry Aitken, constituèrent la New York Motion Picture C°. Cette société d'édition, laissant aux producteurs leur totale autonomie, faisait partie du consortium « Mutual » qui assurait la distribution des films à travers le territoire et leur vente à l'étranger.

(3) De nouveaux événements devaient amener la New York Motion Picture à se transformer une fois de plus en mai 1915.

---

(1) Keystone veut dire « clef de voûte ». Mais c'est aussi l'anagramme de Kessel et Sinnott (véritable nom de Mack Sennett).

Les firmes autrefois liées au trust Edison étaient passées au troisième rang sur *le marché, à l'exception* de Vitagraph et de Pathé qui s'étaient séparées de la General Film C° en juillet 1914. Un voyage de Pathé, Zecca et Gasnier à New York avait alors abouti à d'importantes transactions. La filiale de la firme française passait en partie aux mains des capitalistes américains qui s'assuraient la majorité des actions. *Hearst, le magnat de la presse américaine,* était du nombre. Ainsi consolidée, la firme qui devenait Pathé Exchange C°, groupant les productions Pathé, Wharton, Balboa et Eclectic (Hearst), était assez forte pour se libérer des entraves de la General Film C° et distribuer elle-même sa production. J.E. Berst, quittant la General Film, retournait chez Pathé, devenant vice-président de la firme, et Louis Gasnier, qui représentait Charles Pathé, devenait directeur général de la production. Les films à épisodes de Pearl White, publiés par les 60 ou 80 quotidiens du groupe Hearst, allaient donner un regain d'activité et de popularité à la vieille firme, tout comme les sérials de Mary Füller et de Kathleen Williams allaient permettre à la Sélig et à l'Edison de se maintenir tant bien que mal.

Cependant Fox Film et Universal prenaient des proportions considérables.

Carl Laemmle, soutenu par les financiers Joe Brandt et Bernstein, venait d'unifier l'Universal en rachetant les firmes qui constituaient ce consortium, lequel devint une énorme société de production et d'édition. Abandonnant ses studios de New York (Dyckman Street) et les terrains de San Fernando où l'on tournait les « Westerns », Laemmle, dans le même temps, faisait construire à Lankershim Highway, faubourg de Hollywood, la première ville-studio, « Universal City », dont les dimensions paraissaient fantastiques à l'époque.

Les deux plus récentes sociétés, la Famous Players (Adolphe Zukor, Daniel Frohman, Edwin S. Porter) et la Lasky Features C° (Jesse L. Lasky, Samuel Goldfish, Arthur Friend, Cecil B. de Mille), drainant dans leur sillage les petites firmes Bosworth (Hobart Bosworth), Morosco (Oliver Morosco) et Pallas (Frank Lloyd, Howard Mitchell, Robert Thornby), avaient, en juin 1914, signé un accord selon lequel leur production respective serait distribuée à travers le circuit Mac Clure sous l'étiquette Paramount. L'ensemble représentait un capital de 21 millions de dollars. Kenneth L. Hodkinson (fils de William W. Hodkinson, président de l'importante chaîne de salles de spectacle Mac Clure C°) devenait le manager général de la firme distributrice.

Devant ces sociétés cotées en bourse et liées à Wall Street les petits producteurs ne pouvaient que s'unir ou capituler. Quoique importante, la New York Motion Picture n'était plus de taille à lutter.

C'est alors que Harry E. Aitken qui s'était détaché de la Mutual dont il était vice-président pour fonder avec Griffith l'Epoch Producing C° (transformation de la Reliance-Majestic, juin 1914) et produire *La Naissance d'une Nation,* fort du triomphe sans précédent de ce film, trouva les appuis financiers qu'il cherchait et mit sur pied, avec Kessel et Bauman, une considérable société de production qui prit le nom de Triangle Film C° (mai 1915 — *Accords définitifs signés à* La Junta, Colorado, *le 20 juillet 1915). Comme par le* passé les films devaient être distribués par la Mutual Film C°.

Zukor, tablant sur le succès du film de Sarah Bernhardt auquel il devait sa fortune, avait pour ambition de porter à l'écran les pièces du répertoire interprétées par les gloires de la scène. Grâce à ses accords avec les impresarios *Charles Frohman, Oliver Morosco* et B. Cochrane, il s'adjugeait les droits exclusifs de la plupart des grands succès du théâtre et la collaboration des plus grands acteurs du moment. Comme la Vitagraph s'était inspirée dès 1909 des films spectaculaires du cinéma italien, la Famous Players reprenait à son compte les principes du Film d'Art. Le *slogan de Zukor était « Famous players in famous* plays ».

La Triangle, opposant des acteurs moins connus mais rompus à l'exercice du cinéma, filmant des scénarios conçus pour l'écran et possédant les trois plus grands metteurs en scène du moment, devait y répondre avantageusement, se prévalant de faire tour*ner : « The greatest plays by the greatest movie* makers »...

La lutte entre les deux groupes, alors les plus impor*tants du cinéma américain, allait commencer.* La Triangle devait marquer un avantage très net au cours des deux premières années — particulièrement sur le plan artistique — pour s'écrouler finalement en 1918 après l'échec financier d'*Intolérance* et la création de nouvelles sociétés puissantes, telles que Metro, First National, Goldwyn et la nouvelle Paramount.

(4) Dès le mois de mars 1917, après l'échec d'*Intolérance,* la qualité des films produits par la Triangle diminua sensiblement. Roy Stewart remplaçant William Hart, le Western commença à exploiter ses premiers poncifs.

Mais d'autres faits non moins importants étaient intervenus.

Au cours de l'année 1916 Douglas Fairbanks qui tournait pour le groupe Fine Arts, mécontent de ne point participer aux bénéfices de ses films, avait créé la Douglas Fairbanks C°. Il ne continua de travailler pour Aitken que jusqu'en décembre 1916, terme de son engagement. Déjà il s'était entendu avec l'Artcraft pour laquelle tournait Mary Pickford et avait signé, en même temps que d'autres acteurs de premier plan, un contrat d'association avec cette firme (septembre 1916). Celle-ci ayant pris de l'importance, les comédiens associés songèrent à se détacher de la Paramount qui éditait la production Artcraft. Passant par-dessus Kenneth L. Hodkinson, ils se lièrent directement à William W. Hodkinson et au circuit Mac Clure (décembre 1916).

En mars 1917, Harry E. Aitken, responsable de la gestion financière du film de Griffith, quitta le poste présidentiel qu'il occupait à la Triangle. Griffith ayant quitté l'association, le groupe Fine Arts cessa d'exister. Kessel abandonna la vice-présidence et Bauman, d'accord avec H.O. Davis (qui représentait John D. Spreckles, « roi du sucre » et principal commanditaire), rompit avec la Mutual, estimant ses capacités de distribution insuffisantes, pour signer avec William W. Hodkinson...

Celui-ci constitua donc la Triangle Distributing C° dont il assura la présidence. H.O. Davis, promu vice-président et général manager, dirigea la production devenue Triangle Plays (avril 1917). Kessel et Bauman poursuivirent cependant le programme qu'ils avaient entrepris, Aitken n'étant plus que leur adjoint financier.

L'Artcraft, liée à William Hodkinson mais n'ayant rien à voir avec la Triangle, se trouvait donc, du fait de cette combinaison, intégrée dans la Triangle Distributing. Mais ce retour n'était pas de nature à satisfaire toutes les exigences. L'Artcraft, cédant alors aux insistances de Kenneth L. Hodkinson, revint à la Paramount en mai 1917.

Dans les derniers mois de 1916 encore, Samuel Goldfish, jusque-là associé de Jesse L. Lasky, s'était séparé de celui-ci pour fonder avec Archibald Selwyn, directeur d'une chaîne de théâtres, la *Goldwyn Picture C°*. Cette nouvelle firme devait entrer en activité en février 1917 et attirer à elles quelques-uns des premiers dissidents de la Triangle. (Samuel Goldfish devait par la suite faire changer son nom en celui de Samuel Goldwyn).

Par ailleurs, les méthodes de location de la Paramount, laquelle ne cédait ses films de valeur qu'en imposant aux exploitants une dizaine de médiocrités, avaient monté contre elle une quantité de distributeurs régionaux. Ceux-ci groupés autour de John D. Williams levèrent l'étendard de la révolte et décidèrent, tout comme les Indépendants de 1910, de devenir producteurs à leur tour. Cette union eut pour conséquence *la constitution de la First National Exhibitor's circuit* Production C° qui commença elle aussi de produire dans les premiers mois de 1917.

Dès lors, la Paramount, fort handicapée par la perte d'une quantité de salles qu'elle tenait plus ou moins sous sa domination, se vit obligée de s'adjoindre un circuit important. Grâce à l'entremise de *Kenneth L. Hodkinson, Zukor* réussit alors un coup de maître. Il ramena à lui la chaîne Mac Clure C° en associant William W. Hodkinson à son entreprise, c'est-à-dire en fusionnant sa Famous Players, la Jesse Lasky C°, les firmes satellites et le circuit Hodkinson. L'ensemble constitua la Paramount Picture C° (juillet 1917). Seule l'Artcraft conserva sa dénomination comme distinction qualitative. (Jusque-là la Paramount n'était que l'agence de distribution chargée d'écouler sur le

marché les productions respectives mais autonomes de Famous Players, Jesse L. Lasky, Bosworth, Pallas, Morosco, Realart et Artcraft, unies sous ce même drapeau depuis 1915).

Ce coup devait être fatal à la Triangle. Quoique Zukor ait cru pouvoir se l'annexer du fait de sa fusion avec Hodkinson, celui-ci fut tenu de donner sa démission de la Triangle Distributing C°. Kessel et Bauman espérant toujours pouvoir remonter le courant avaient refusé d'entrer dans la combinaison. Stephan A. Lynch remplaça donc Hodkinson, mais le départ de celui-ci privait la Triangle de son principal débouché. Comme la chaîne Marcus Lœw était liée à la Metro, la chaîne Selwyn à la Goldwyn, les grands indépendants à la First National et la Mutual considérablement affaiblie, la Triangle, n'étant pas en mesure d'éditer ses propres productions sans l'appui d'un important circuit, dut avoir recours pour distribuer ses films à des sociétés régionales dont les capacités et les droits ne dépassaient pas les limites d'un Etat (State Rights). Tandis que H.O. Davis s'efforçait de regrouper les efforts de chacun, artistes et metteurs en scène désabusés, sollicités par ailleurs à des conditions plus avantageuses, quittèrent les uns après les autres une firme dont on peut dire qu'elle fut le véritable berceau du septième art.

Bessie Barriscale et Howard Hickman ayant fondé une société indépendante avec l'appui de William Hodkinson, la Paralta, cette firme reprit à son compte les films que ces deux acteurs avaient entrepris à la Triangle et regroupa de nombreux comédiens de la Kay Bee. Jusqu'au jour où William Hodkinson voulut avoir sa firme personnelle et transforma la Paralta en Hodkinson Film C°.

En mai 1918, Aitken, Kessel et Bauman liquidèrent leur passif et abandonnèrent la production.

En avril 1915 la décision de la Cour Suprême de Washington annulant tous les brevets d'invention de la Motion Picture Patent avait donné le coup de grâce au Trust Edison. Les associés de la Kalem (Kleine, Loony, Marion) s'étaient séparés au moment critique après fortune faite. Mais George Kleine n'ayant point abandonné la lutte avait remplacé J.E. Berst à la tête de la General Film C° en 1914. Il devait, en 1916, tenter de regrouper autour de lui Edison, Selig et Essanay (K.E.S.E.), laissant à Benjamin Hampton, propriétaire des studios où ces firmes tournaient alors, le soin de présider aux destinées de la General Film. Mais Edison et Selig abandonnèrent bientôt et l'Essanay qui ne s'était maintenue que grâce aux films de Chaplin n'était plus en 1917 qu'une petite firme de médiocre importance. Le 13 septembre 1917 le matériel de la Lubin fut vendu aux enchères. En mai Bolster avait succédé à Benjamin Hampton à la tête de la General Film qu'il abandonnait en septembre pour devenir manager général de la Goldwyn. C'était la fin.

De leur côté Vitagraph et Pathé chancelaient. Vitagraph qui avait emprunté en juin 1916 un million de dollars à la Guaranty Trust de New York, ne pouvant rembourser, passait en juin 1917 sous le contrôle de cette société financière. A. Smith et Stuart Blackton démissionnèrent. Ce dernier gagna les rangs de la Goldwyn et ne poursuivit plus qu'une carrière de metteur en scène.

Chez Pathé, Hearst avait repris son indépendance. Il devait constituer un peu plus tard la Cosmopolitan Picture, annexe et principal soutien de la Goldwyn. Balboa et Wharton avaient disparu.

Les deux firmes poursuivirent tant bien que mal une activité secondaire jusque vers la fin du muet. En 1927, Vitagraph était rachetée par les frères Warner et Pathé entrait dans le groupe R.K.O.

Mais il est piquant de constater qu'au moment même où le Trust autrefois menaçant s'écroulait ou était réduit à l'impuissance, les « Indépendants » de 1910 unis sous forme de trusts beaucoup plus puissants reprenaient à leur compte les méthodes de pression et d'intimidation d'Edison.

Filmographie abrégée de THOMAS H. INCE

La filmographie de Th. Ince dont l'œuvre totale était à peu près inconnue jusqu'alors a pu être établie voici quelques années grâce aux recherches de Jean Mitry.

Mais le nombre des films tournés sous sa direction est tel que pour en donner la seule nomenclature un numéro entier des CAHIERS DU CINÉMA suffirait à peine.

Etude et filmographie complète devant être publiées prochainement par les soins de la Cinémathèque Française dans le BULLETIN DE LA RECHERCHE INTERNATIONALE DU FILM, nous ne donnons ici qu'une liste réduite à la dénomination des œuvres essentielles. N.D.L.R.

•

1911. — « IMP » : Une vingtaine de films interprétés par Mary Pickford et Owen Moore ou Lucile Young et King Baggott, réalisés en collaboration avec George Loane Tucker. Parmi lesquels : *Little Nell's Tobacco*, *Their first Misunderstanding* (Le Malentendu), *The house that Jack built*, etc...

Octobre 1911/septembre 1912. — « BISON 101 » : Une centaine de films interprétés par J. Barney, Sherry, Ann Little, Charles K. French, Jack Conway, etc... Parmi lesquels : *Across the Plains*, *The Mosaic Law*, *The Invaders* (L'Invasion), *The Soldier's Honour* (Pour l'honneur), *The Clod* (Le Péon), *A Mexican Tragedy* (Tragédie Mexicaine), *The Colonel's Son* (La pupille du Colonel), etc., etc...

Fin 1912. — « KAY-BEE-DOMINO » : Six films parmi lesquels : *For Freedom of Cuba* (Pour la liberté de Cuba), Barney Sherry, Rhea Mitchell, Francis Ford, Robert Stanton. — *The Nemesis* (Les dieux de Vengeance), Sessue Hayakawa, Ann Little, Tsuru Aoki. — *Custer's last Fight* (Le dernier combat du Lieutenant), Barney Sherry, Francis Ford, Ann Little, Grace Cunard, Charles K. French.

1913. — « KAY-BEE-DOMINO » : Dix films parmi lesquels : *The Ambassador's Envoy* (La trace), Sessue Hayakawa, Tsuru Aoki, F. Borzage. — *The Favorite Son* (Le fils favori), Charles Ray, Grace Cunard, Francis Ford. — *A Call to Arms* (L'appel aux armes), Barney Sherry, Walter Edwards, Clara Williams. — *The Brand* (La flétrissure), Hershall Mayall, Clara Williams, Howard Hickman. — Supervision des films réalisés par Charles Miller et par Raymond B. West.

« KAY-BEE-BRONCHO » : Supervision des films réalisés par Reginald Barker, Walter Edwards et Francis Ford. (En tout une vingtaine de films). Parmi ceux de Reginald Barker, avec William Hart : *The Passing of two Gun Hicks* (Rio Jim le fléau du désert). — *Bad Buck of Santa Inez* (La terreur des montagnes). — *Hided Gold* (Le trésor caché), etc...

1914. — « KAY-BEE-DOMINO » : *The Last of the Line* (Le dernier de sa race), Sessue Hayakawa, Tsuru Aoki. — *The Wrath of Gods* (La colère des dieux), Sessue Hayakawa, Tsuru Aoki. — *The Battle of Gettysburg* (Le désastre), Enid Bennett, Charles French, Walter Edwards, Frank Borzage, Barney Sherry, Hershall Mayall, Ann Little. — *The Typhoon* (L'honneur Japonais), Sessue Hayakawa, Gladys Brockwell, Ann Little, Charles French, Hershall Mayall. Supervision des films réalisés par Charles Miller et par Raymond B. West. Et des films suivants : *On the night Stage* (Les Parias), réalisation Reginald Barker, avec Enid Markey. — *The City of darkness* (La cité des ténèbres), réalisation R. Barker, avec Charles Ray.

— *The Italian* (Le gondolier de Venise), réalisation R. Barker et G. Beban, avec G. Beban. — *The Alien* (Le signe de la rose), réalisation Charles Miller et G. Beban, avec G. Beban.

« Kay-Bee-Broncho » : Supervision des films de Reginald Barker interprétés par William Hart, parmi lesquels : *Pinto Ben* (Le poney de Rio Jim). — *The Fugitive* (La Rédemption de Rio Jim). — *Lying Jim* (L'imposture de Rio Jim), etc...

1915. — « Kay-Bee-Domino » : Supervision des films réalisés par Scott Sidney, Walter Edwards, Raymond B. West, parmi lesquels : *The Toath to death* (La coupe de la vie), réalisation Scott Sidney, avec Louise Glaum, Frank Keenan, Hershall Mayall. — *The Man from Oregon*, réalisation Walter Edwards, avec Clara Williams, Howard Hickman. — *The Painted Soul* (Peinture d'âmes), réalisation Scott Sidney, avec Bessie Barriscale, Charles Ray.

« Kay-Bee-Broncho » : Supervision des films réalisés par Reginald Barker avec William Hart. Parmi lesquels : *The darkening trail* (Le repentir de Rio Jim). — *The Bargain* (La capture de Rio Jim). — *Hell Bound of Alaska* (Terrible châtiment), etc...

Juillet 1915. — Constitution de la Triangle, union des producteurs Kessel, Bauman et Aitken. Répartie en trois groupes :

Triangle Fine Arts — Administrateur : Harry E. Aitken. Directeur artistique : D.W. Griffith.

Triangle Keystone. — Administrateur : Adam Kessel. Directeur artistique : Mack Sennett.

Triangle Kay-Bee. — Administrateur : Charles Bauman. Directeur artistique : Thomas Ince.

Octobre-décembre 1915. — « Triangle Kay-Bee » : Ince supervise dix films, parmi lesquels : *The Iron Strain.* — *The Coward* (Un lâche). — *The Disciple* (Le disciple). — *Between Men* (Les loups). Tous réalisés par Reginald Barker. — *The Corner*, réalisé par Charles Miller. — Et *The Despoiler* (Châtiment) qu'il réalise personnellement.

1916. — « Triangle Kay-Bee » : Ince supervise 60 films, parmi lesquels : *Hell's Hinges* (Les portes de l'Enfer). — *The Aryan* (Paur sauver sa race). — *Civilisation's Child* (La mauvaise étoile). — *The Captive God* (Le Dieu captif). Réalisés par Reginald Barker, avec William Hart, Bessie Love, Enid Markey. — *Peggy* (d°). — *Home* (Illusion). — *Plain Jane* (La petite servante). — *Honorable Algy* (d°). Réalisés par Charles Miller, avec Charles Ray, Bessie Barriscale, Howard Hickman. — *Moral Fabric* (Les parvenus). — *Primal Lure* (L'outrage). Réalisés par Raymond B. West, avec Charles Ray, Bessie Barriscale, Howard Hickman. — *The Dividend* (Richesse maudite). — *The Deserter* (Le déserteur). Réalisés par Walter Edwards, avec Charles Ray, Belle Bennett, Margaret Thompson. — Ince réalise personnellement *Civilisation*, avec Hershall Mayall, Howard Hickman, *Charles French*, Enid Markey.

1917. — « Triangle Kay-Bee » : Ince supervise 60 films, parmi lesquels : *Truthfull Tulliver* (Les Indésirables). — *The desert man* (La cité du désespoir). — *Wolf Lowry* (La vengeance de Jim). — *Golden rule Kate* (La loi de l'or). — *The Cold deck* (Le grand frère), etc... Réalisés par Reginald Barker, avec William Hart, Enid Markey, Louise Glaum, Mildred Harris. — *The Weaker sex* (Le sexe faible). — *The Little reformer* (La petite pensionnaire). Réalisés par Charles Miller, avec Charles Ray, Bessie Barriscale, Louise Glaum. — *Princess of the dark* (Comtesse). — *Paddy O'Hara* (Les quatre Irlandaises). Réalisés par Raymond B. West, avec Charles Ray, Bessie Barriscale, Howard Hickman, Enid Bennett. — *Idolators* — *Ashes of Hope.* — *Bride of Hate.* Réalisés par Walter Edwards, avec Louise Glaum, Belle Bernnett, Frank Keenan.

1918. — « Triangle Kay-Bee » : Ince supervise 30 films, parmi lesquels : *Carmen of the Klondike* (*Carmen* du Klondyke) de Reginald Barker, avec Clara Williams, Hershall Mayall. — *Those who pay* (Celle qui paie). — *Within the cup* (Au fond de la coupe). — *The Cast off* (Une comédienne, une femme). Réalisés par Raymond B. West, avec Bessie Barriscale, Howard Hickman. — *Evidence*, de Walter Edwards, avec J. Barney Sherry. — *We Laddy Betty* (La petite châtelaine), de Frank Borzage, avec Bessie Love, Frank Borzage.

Mai 1918-juin 1920. — « Artcraft-Paramount » : Ince, directeur général de la production Artcraft-Paramount, supervise, de mai 1918 à juin 1920 : 20 films de Dorothy Dalton, 15 films d'Enid Bennett, 23 films de Charles Ray, 16 films de William Hart. *Parmi lesquels :*

1918. — *The Narrow trail* (Révélation). — *Blue Blazes Rawden* (L'homme aux yeux clairs). — *Selfish Yates* (L'Etincelle). — *Riddle Gawne* (Le Vengeur).

1919. — *Square deal Sanderson* (Le frère inconnu) — *Wagon Trucks* (La Caravane). Réalisés par Lambert Hillyer, avec William Hart, Gertrude Claire, Jane Novak, Sylvia Breamer.

1918. — *Playing the game* (Volonté). — *A Nine O'Clock Town* (Heureux hasard).

1919. — *String Beans* (La revanche d'un timide). — *The Sheriff's Son* (Pour venger son père). Réalisés par Victor Schertzinger, avec Charles Ray, Doris May, Jane Novak, Seera Owen.

1920. — *Alarm clock andy* (Vouloir c'est pouvoir). — *Homer comes Home* (Le roi du bluff). — *Old fashioned boy (Un garçon vieux jeu).* Réalisés par Jerome Storm, avec Charles Ray, Milicent Fisher, Priscilla Bonger, Gladys George.

1918. — *Midnight Patrol* (La patrouille de minuit). Réalisé par Irwin Willat, avec J.P. Lockney, Clara Williams.

1919. — *Behind the door* (Une vengeance). Réalisé par Irwin Willat, avec Hobart Bosworth, Jane Novak, Wallace Beery.

1920. — *Sex* (Expiation). Réalisé par Fred Niblo, avec Louise Glaum. — *Idol of the North* (L'Idole du Nord). Réalisé par Roy Wm. Neill, avec Dorothy Dalton.

1921-1924. — « Associated Producers » : Ince supervise la production des films réalisés par Ralph Ince, John Griffith Wray, Marshall Neilan, Lambert Hillyer. En tout une trentaine de films, parmi lesquels : de Ralph Ince : *Highest Law* (Humanité), *A Man's home* (Son Foyer), 1921. — *Homeward Bound, The Uninvited Guest* (L'Epave tragique), 1924. — De Lambert Hillyer : *Barbara Frietchie* (d° — 1924). — De John Griffith-Wray : *Beau Revel* (d°), *Lying Lips* (Lèvres menteuses, 1921), *Hail the Whoman* (Respectez la femme, 1922), *Anna Christie* (d°, 1923), *Human wreckage* (Détresse humaine, 1923). — De Marshall Neilan : *Dinty* (Grain de son, 1921), *Penrod* (d°, 1922), *The Strangers banquet* (Le banquet des étrangers, 1923), *Tess of the d'Urbervilles* (d°, 1924).

Ince, fatigué par un travail mené sans répit depuis plus de dix ans, ne devait plus rien produire cependant qui égala ses chefs-d'œuvre d'autrefois. Il mourut en août 1924 à la suite d'un accident survenu au cours d'une croisière à bord de son yacht l'« Edris », accident demeuré longtemps mystérieux et auquel, dit-on, le magnat de la presse américaine W.R. Hearst ne serait pas étranger.

L'Associated Producers fut absorbé par la Producers Distributing Corporation et ne devint plus qu'une entreprise commerciale qui devait entrer quelques années plus tard dans le groupe R.K.O.

NOUVELLES DU CINÊMA

(Suite)

ETATS-UNIS

• En 1952 les U.S.A. ont importé 139 films étrangers contre 263 en 1951. Parmi lesquels : 46 mexicains, 37 britanniques, 16 français, 13 italiens, 3 allemands, 2 espagnols. Si l'on y ajoute les 324 films produits par Hollywood (67 de moins qu'en 1951) les Etats-Unis n'ont absorbé que 463 films en 1952.

• William Tubbs, acteur américain qui se fixa en Italie après la guerre, vient de mourir. Il joua en particulier dans *Païsa*, *Gendarmes et Voleurs*, *Edouard et Caroline* et récemment dans *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir.

• Outre *Œdipe Roi*, en couleurs, où il dirigerait (?) Charlie Chaplin, on prête à Billy Wilder de nombreux projets dont une comédie musicale, *Pal Joey*, avec Mae West, et *A New Kind of Love*.

• *Limelight* est projeté dans 65 cinémas new-yorkais. L'union de la Liberté Civile Américaine, organisme non communiste, proteste contre l'interdiction de *Limelight* sur la côte Ouest des U.S.A.

• Herbert Lubin, un des pionniers de la « Motion Picture Patents » pour qui Griffith tourna un de ses premiers films et qui vit débuter Mary Picford et Lionel Barrymore vient de mourir.

• Rita Hayworth aura-t-elle Paul Gauguin pour partenaire ? On dit que dans son prochain film tiré de *Pluie* de Somerset Maugham, elle chantera et dansera dans des décors inspirés des tableaux de l'époque tahitienne de Gauguin.

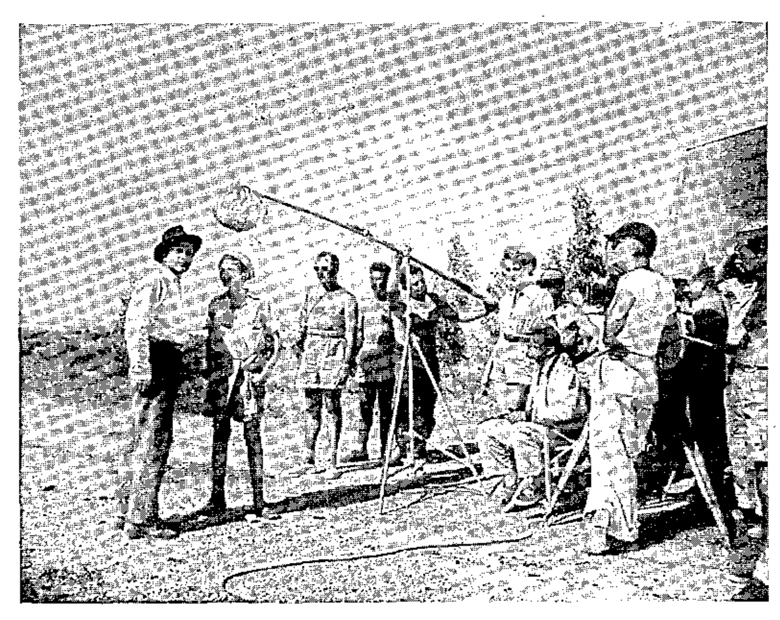
• Dans *Star*, pièce jouée à Broadway, Bette Davis a créé un rôle à peu près semblable à celui qu'elle tenait dans *All about Eve*.

• Delmer Daves vient de terminer *Tresure of the golden Condor*, tourné au Guatémala en technicolor. On y retrouvera la vedette de *King Kong*, Fay Wray, ainsi que Cornel Wilde et Constance Smith.

• Ida Lupino va mettre en scène *The Hitch Hilker* dont elle a écrit le scénario avec Collier Young. Acteurs : Edmund O'Brien et Franck Levejay.

• Boris Karlof sera le partenaire de Abbott et Costello dans : *Abbott and Costello meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde.*

• Rudolph Maté réalisera prochainement : *Bengal Rifle* avec Tyrone Power. Il vient de



En Israël on tourne *The Juggler*. On reconnaît sous le micro : Kirk Douglas et Joey Walsh ; assis, le réalisateur Edward Dmytryk et, à côté de lui, Milly Vitale.



On verra *bientôt* à *Paris* un film étrange, *Monsoon*, transposition à la fois fidèle et inattendue de la pièce de Jean Anouilh *Roméo et Jeannette*. Comme celle du *Fleuve* de Jean Renoir, l'action se passe aux Indes dans une famille européenne. Il a été réalisé sur place et en couleurs par un producteur indépendant et un réalisateur dont le nom ne nous dit rien : Rodney Anateau, avec des acteurs peu connus. Ce n'est pas souvent que le cinéma américain nous surprend. Marquons d'une pierre blanche cette entreprise attachante.

Ursula Thiess, l'étonnante héroïne de *Monsoon*, rappelle à la fois Dominique Blanchard et Adrienne Corri (Valérie) du *Fleuve*.



terminer *De mala entrana*, avec Lyle Bettger, Jane Sterling, Allene Roberts.

• Lewis Milestone vient de terminer en Australie *La loi du fouet* en technicolor, avec Maureen O'Hara et Peter Lawford. Son film inspiré des « Misérables », interprété par Michael Rennie, Debra Paget, Edmund Gwenn et Thomas Mitchell sortira à Paris cet été sous le titre : *La vie de Jean Valjean*.

• Hugo Fregonese va tourner au Mexique *Blowing Wild* avec Gary Cooper, Barbara Stanwyck et Ruth Roman.

• Jean-Baptiste Tavernier, célèbre navigateur français du XVIe siècle, que fut le premier Européen à pénétrer aux Indes et qui en rapporta le plus gros diamant bleu du monde, va revivre à l'écran dans *The Diamond Queen* qui sera tourné en Eastman Color.

• David Miller, dont on a pu voir récemment *Sudden Fear*, va tourner en Italie *Strange Harwest* pour le compte de Kirk Douglas qui s'essaye à la production.

ITALIE

• *Noi donne*, suite de sketches d'après une idée de Cesare Zavattini, aura respectivement pour interprètes et réalisateurs : Luigi Zampa (Isa Miranda) sketch déjà terminé, Roberto Rossellini (Ingrid Bergman), Franciolini (Alida Valli), Luchino Visconti (Anna Magnani).

• Après *La Provinciale* (d'après Moravia) avec Gina Lollobrigida qu'il va terminer, *Mario Soldati* réalisera peut-être *La main de l'étranger* de Graham Greene.

• L'Italie verra peut-être avant la France le dernier film de John Ford *The sun shines bright*. John Ford vient de terminer au Kenya *Mogambo* avec Clark Gable et Ava Gardner.

• Eduardo de Filippo tourne à Milan une partie des extérieurs de *Napolitains à Paris*. Interprètes : Anna-Maria Ferrero, Frank Latimore et E. de Filippo.

ALLEMAGNE

• Karl Froelich, metteur en scène et producteur allemand, vient de mourir ; il avait commencé à s'intéresser au cinéma en 1902.

• Gérard Lamprecht qui vient de terminer *En un lugar Berlin* avec Charles Knietsche et Hans Triponkans, va tourner *Um einer mutter liebe* avec Ilse Steppart, scénario de Gerhard Menzel.

• Vient de sortir en Allemagne un film d'Helmut Kautner : *Kapt'n Bay-Bay* avec Hans Albers et Lotte Koch.

• *Strangers in Munich* qui sera tourné en Allemagne cet été marquera les débuts de réalisateur de l'acteur Ray Milland.

Herman G. Weinberg

LETTRE DE NEW-YORK

New York, mars 1953.

« 3 D »

Tout est soudain devenu à « 3 D »; ce qui signifie à trois dimensions. Un producteur après l'autre annonce que son prochain film sera à « 3 D ». Le film à deux dimensions fait brusquement figure d'anachronisme. Le spectateur doit chausser maintenant son nez de lunettes spéciales à verres polaroïdes, mais ceci n'est qu'un aspect mineur du problème qui demeure, comme il l'a toujours été et comme il le fût lors du passage au sonore : comment faire un bon film ? Muet ou parlant, en couleur ou pas en couleur, à deux ou à trois dimensions, sur un écran normal ou sur la gigantesque surface du Cinerama. Ce qui nous amène au « grand écran », rival du « 3 D ». Tout le monde se rue sur la production de film pour écrans agrandis (le Cinerama est en somme le nec plus ultra du grand écran). Techniquement l'idéal pour 1953 serait un film spectaculaire en Cinerama, en Technicolor et à trois dimensions. Ce qui fera paraître *Le Cuirassé Potemkine*, *Le Dernier des Hommes*, *La Passion de Jeanne d'Arc* et *The Big Parade* plus archaïques que jamais. Progrès ou pas progrès, on ne peut rien contre cette évolution. La chose la plus difficile continuera d'être tout simplement *de faire des bons films*. L'échec quant à cet aspect du problème (échec attesté par le *Box Office*, seul baromètre réel) a conduit les responsables du film à se rabattre sur des nouveautés techniques qui ont à peu près autant à faire avec l'augmentation de la qualité des films que la lampe électrique placée à l'intérieur des frigidaires (lampe qui constitue un progrès en soi) avec l'amélioration du goût de la nourriture contenue dans ce frigidaire.

*

PETER PAN.

Oui, virtuosité technique et nouveauté ne sont pas tout. *Peter Pan* le nouveau film de Walt Disney le prouverait une fois de plus, s'il en était besoin. J'ignore jusqu'à quel point ce classique de l'écran est familier en France mais dans le monde anglo-saxon, chaque enfant connaît Peter Pan, conte fantastique de Barrie, histoire d'un petit garçon qui ne voulait pas grandir et qui incarne « l'éternelle jeunesse ». Le récit exprime l'innocence la plus pure et la fantaisie la plus débridée et comme tel son charme est presque indéfinissable; à bien des égards l'œuvre est immortelle comme le *Pinnochio* de Collodi. Pour en revenir au film, le dessin de Disney est toujours aussi bon et la bande sonore également; mais, et là est le drame de Disney depuis quelque temps — drame manifeste dans ses deux dernières productions, *Cendrillon* et *Alice au pays des Merveilles* — *Peter Pan* manque presque totalement de charme. Et sans « charmes » que devient *Peter Pan* ?

Trop d'humour « tarte à la crème » et de déconcertants plagiats d'œuvree plus anciennes de Disney (son imagination serait-elle à ce point défaillante, qu'il lui faille déjà se copier lui-même). A noter également de regrettables intrusions de comique de second ordre; telle la transformation de Tinker Bell, elfe malicieux, en une beauté marine, genre sirène, qui a le comportement jaloux d'une vulgaire grisette. Les meilleures scènes sont celles entre le crocodile et le capitaine Hook car elles se prêtent à la forme d'humour dans laquelle Disney a toujours excellé. Mais finies, envolées, l'innocence, la pureté de *Bambi* et de *Pinnochio* (à mon avis le meilleur et le plus achevé des films de Disney. Dans l'ensemble la musique est banale et le morceau final qui est censé évoquer l'immortel esprit de la jeunesse éternelle, chœurs frénétiques de voix angéliques montant vers les cieux résonne exactement comme ces chants commerciaux que nous entendons chaque jour à la Radio et à la Télévision.

*

TOUJOURS LIMELIGHT.

Pas un nouveau film américain dans ce trimestre qui mérite une ligne. Je suis retourné voir *Limelight* pour la troisième fois et j'aimerai corriger ici ma première impression en disant combien, en comparaison avec *Limelight*, nombre d'autres films apparaissent communs, grossiers et sales — je dis bien sales. Cela vous surprendra-t-il d'apprendre que le film de Chaplin n'a été retenu pour aucun Oscar. Ni pour le jeu de son auteur, ni pour sa réalisation. Rien. C'est comme si le film n'existait pas. En beaucoup d'endroits il a été boycotté sous la pression de l'American Legion, phalange réactionnaire. En conséquence, beaucoup de salles hésitent à le présenter, d'autre en ont écourté, ou tout simplement annulé, la projection. (Signalons en passant que Chaplin, de toute sa carrière, n'a jamais reçu un Oscar, pas plus que Stroheim, ce qui donne une idée du niveau de cet auguste tribunal de l'industrie cinématographique américaine.)

*

EN ATTENDANT SALOME.

Par ailleurs nous attendons Rita Hayworth en Salomé (une Salomé qui, cette fois-ci, danse *pour sauver* Saint Jean-Baptiste), *Man on a Tightrope* d'Elia Kazan, *I Confess* d'Hitchcock (tourné au Canada), *Jet Pilot* de Sternberg, *Roman Hollyday* de Wyler (tourné à Rome), *Stalag* 17 de Billy Wilder, *Julius Cesar* de Mankiewicz, *The Sea around us* (un documentaire de RKO)... toutes productions que l'on suppose devoir être les plus intéressantes de la moisson future.

Le film suédois *Mademoiselle Julie* vient d'être interdit par la censure de la Pensylvanie et de l'Ohio et la comédie avec Fernandel, *Coiffeur pour Dames* a tellement été coupée par les censeurs New Yorkais qu'elle est devenue quasi improjettable. Dans les deux cas on a dit « Immoral, indécent, tendrait à corrompre les mœurs ». Au même moment sur la façade du Capitol Théâtre de New York où passe *Moulin Rouge* étincelle le slogan « Paris, sauvage, scabreux, merveilleux vous révèle ses péchés en technicolor ». L'astuce consiste à promettre n'importe quoi au spectateur à condition de ne pas le lui montrer sur l'écran. Parfaite image de la moralité du cinéma américain.

HERMAN G. WEINBERG

RECHERCHE DU CINÉMA

Tribune de la F. F. C. C.

●

Jean Painlevé

Castration du Documentaire

Documentaire... : « Tout film culturel », « Film non-théâtrical », « Court métrage », « Format réduit », etc... A cause de cet embrouillamini officiel des spécialistes internationaux, l'Union Mondiale du Documentaire crut bon de formuler en 1947 la définition suivante :

DOCUMENTAIRE : « Tout film qui par des moyens rationnels ou émotionnels et à l'aide de prises de vue de phénomènes réels ou de leur reconstitution sincère et justifiée a pour but d'accroître consciemment les connaissances humaines ainsi que d'exposer les problèmes et leurs solutions au point de vue économique, social et culturel ».

Avant qu'on puisse couramment apprécier cette affirmation et la manier utilement, il s'écoulera beaucoup de temps, ce qui permettra au public de mûrir et au documentaire de dégénérer. A la belle époque, le documentaire était sifflé : c'était ses lettres de noblesse (dont profitaient d'ailleurs d'invraisemblables navets, mais plus rares que maintenant car ce n'était pas encore une mangeoire et réalisaient des documentaires surtout ceux qui avaient la foi). Puis on se contenta, y compris l'intelligentzia des salles dites d'avant-garde, de maugréer... « Zut ! », disait derrière moi vers 1927 aux Ursulines une ex-nourrice de Radiguet, « encore un documentaire de Painlevé ». Enfin il fut de bon ton d'arriver après la « première partie ». Maintenant au contraire l'homme de goût qui se commet dans un spectacle cinématographique doit au moins applaudir le documentaire quel qu'il soit — car il a fini par apprendre, on l'a assez seriné, que le documentaire était le sel du cinéma; il y a même une élite qui proclame ne supporter que le documentaire... Autrement dit, en plus de quelques cinéphiles véritables, ce sont plutôt les ennemis du cinéma qui apprécient le documentaire. L'ensemble ne représente d'ailleurs qu'une infime partie des habitués des salles, de la « clientèle », c'est-à-dire de la seule véritable ressource normale du cinéma. On essaie de gagner du public grâce au conformisme le plus écœurant, et pas seulement pour placer une marchandise inférieure. C'est

alors que j'aimerais siffler à mon tour mais celà ferait trop de plaisir aux contempteurs du genre lui-même, lesquels s'empressent d'ignorer cette évidence qu'il y a autant de lamentables « *grands* films » que de documentaires médiocres. (Quand en plus le dessin animé est gâteux malgré des tours de force techniques déjà usés d'ailleurs, il ne me reste plus que l'entr'acte publicitaire où j'attends avec délices les épisodes filmés de *Dents-Blanches.*)

Actuellement quelques milliers de documentaires sont en rade, bouchant le marché français. (Ceux qui me guettent au tournant peuvent aller se rhabiller : je ne fais plus de documentaires publics depuis six ans et ne participe donc pas au bouchon.) Une telle quantité de films en souffrance s'explique non seulement par la concurrence étrangère et la concurrence d'autres genres de première partie, mais surtout par une prolifération cancéreuse dûe à la facilité relative qu'un « court métrage » offre à l'imagination d'un débutant sans possibilités de faire ailleurs ses premières armes, dûe également à la facilité — en voie de disparition — apportée par une aide financière gouvernementale ou privée. En contre-partie, un rendement commercial normal des plus aléatoires dans l'état actuel du marché et des coutumes cinématographiques. Sans les recettes du « paracommercial » et du « non-commercial », un documentaire serait mort d'avance. En fait pour exister le documentaire devient service public ou service privé. C'est dire que le réalisateur doit marcher droit. Puisque le plus banal, le plus plat des documentaires qui ne choque pas le spectateur ni n'entrechoque les écus du producteur a déjà du mal à se renter, on imagine ce qu'il advient en général des films constructifs ou qui tentent simplement de faire vibrer le public et de créer des résonnances nouvelles... Ce seront des clandestins au lieu d'être seulement des parents pauvres qu'on n'affiche pas. Ce n'est guère encourageant pour les rares producteurs qui, généralement ex-réalisateurs, veulent soutenir un effort de qualité. Il faut le génie d'un Flaherty ou d'un Ivens ou la surprenante nouveauté d'une *Croisière du Kon-Tiki* pour enfoncer la barrière de l'indifférence.

Il ne suffit certainement pas d'avoir des moyens financiers importants pour faire un bon film mais comme disait Alphonse Allais, « l'argent çà aide à supporter la pauvreté ». Seulement la grande masse du public, celle qui fait vivre le cinéma, vient pour le film de fiction. L'exploitant le sait bien; naturellement il ne voit pas lui-même la projection du programme que le distributeur lui a imposé en bloc, car il a autre chose à faire que de perdre son temps au cinéma, mais il entend ce que disent les clients, soupèse l'effet dans son quartier. Intéressé par exemple au problème de l'enfance, il sent, rien qu'en regardant autour de lui, si le film de la semaine était pour les enfants. Lorsqu'après une quelconque « Cité sanglante », les garçons s'escagassent ou étendent les fillettes, c'est que le film leur avait bien plu. Eh bien ! cet homme averti ne poussera pas au documentaire, qui fatigue les esprits venus pour se distraire. Et comme d'autre part ce qui intéresse le distributeur du programme, c'est de renter le grand film... Tout celà pour conclure que ce ne sont quand même pas des raisons suffisantes, ni même une explication de la dégénérescence actuelle. Le nombre de producteurs et de réalisateurs augmente sans cesse (croient-ils à leur génie ou au Père-Noël ?). Certains de ceux-là n'existent d'ailleurs que l'espace de toucher l'argent et de livrer une marchandise miteuse. Cette profusion d'œuvres devrait permettre un choix, faire jaillir quelques beaux épanouissements de la concurrence même... Seulement tout est faussé à la base (pas uniquement dans le cinéma, rassurons-nous). On croit s'en tirer par des manifestations infantiles comme des distributions de prix dans des festivals qui ne sont même pas organisés par la Profession (mais les Jurys, eux, comprennent des professionnels et rien ne me dégoûte plus qu'un homme de métier se mêlant de décerner des prix, — action assez répugnante en soi — et par surcroît dans sa profession. A l'appui de ce point de vue, je citerai le premier acte d'un petit fricoteur du médico-scientifique qui a été de créer un « Grand-Prix » — attribué à un de ses films, en plus ! Celà rappelle Anquetil, un maître-chanteur de 1920, fondant le « Grand-Prix de la Société des Nations pour la Vertu » et l'attribuant à un de ses livres qui offrait un recueil de pornographies sous le couvert d'indignation citationante...).

La question se pose : les réalisateurs sont-ils vidés ou ne sont-ils plus que des chiffes molles entre les mains de producteurs dont le seul souci est de commercer. Sans exiger de tous les films la valeur incisive d'*Hôtel des Invalides* de Fraju, l'intensité interprétative de *Création du monde* de Zimbaca ou l'enveloppante atmosphère de *Bim* de Lamorice, il est impensable que des cinéastes n'aient rien à dire sur le sujet qu'ils ont choisi. Je les entends qui susurent qu'on le leur a imposé. C'est trop facile. Certains, faute de mieux, se contentent et sont contents de l'alibi honteux appelé « belle photo » que la perfection technique moderne met à la disposition du plus ignare des amateurs. L'inattendu, l'insolite, le lyrisme photographique : ignorés, disparus. « Belle photo », vous dis-je, remplace tout cela. Même qu'à la fin d'un film sur une abbaye on ne sait toujours pas où elle était située... ! Il y a une autre recette commode : « suggérer au spectateur ce qu'on n'est pas capable de lui montrer... « En fermant les yeux, je vois là-bas » (air connu). Mais par exemple on entend. Pour ce qui est des paroles sans images, de la littérature filmée, on est servi... Ailleurs, on nous invite à des combats invisibles, chez un autre, à contempler cent mille hommes qui sont absents. Bien sûr : licence poétique, délicate privauté avec le septième art... C'est simplement une preuve d'impuissance et une escroquerie cinématographique. Escroquerie aussi lorsqu'on se permet de faire un « documentaire » même camouflé en « reportage », autre que touristique, au cours d'un séjour dans un pays dont on ignore tout hors des livres et récits des prédécesseurs. Pour quelques effets exotiques on galvaude l'Aventure (il reste les hommes-singes de la Nouvelle-Zélande et l'astronautique) et on réduit à du métrage de pellicule l'expression mal digérée de pays ou de peuples à côté de qui l'on est passé; c'est ainsi que les fleuves, la mer, les montagnes, les forêts, les animaux à poil, à plume, à pied et à cheval forment un petit bazar hétéroclite suffisant à certains pour bluffer un public friand du frisson de peur ou d'héroïsme dans un fauteuil de cinéma. D'ailleurs la confusion est telle désormais qu'on s'attend à ce que l'exploit le plus étonnant se solde par une publicité de chemise contre les rhumatismes ou que le sosie réincarné du héros de « Port-Tarascon » d'Alphonse Daudet finisse par vanter les épinards de Mathurin. Tout est bon d'ailleurs pour justifier l'emploi du film: recherche d'un disparu, naufrage conditionné, etc... La confusion règne partout, confusion de l'exploit sportif et du cinéma, confusion d'une sociologie élémentaire avec le témoignage utile par le film... et la confusion régit aussi bien les fonctions que les genres plaçant par exemple comme animateurs de spectacles de télévision des spécialistes de radio et à la radio des cinéastes.

Les pionniers étaient tout de même plus discrets. Car il y eut dans le temps *Au pays des coupeurs de têtes* de De Wawrin, — on peut même citer *Indiens nos frères* de Titayna — et encore plus ancien *La symphonie de la forêt vierge* dont l'auteur, un Allemand, mourut à la tâche. C'était autre chose que le lamentable film nazi paru 17 ans plus tard, en 1942, *L'enfer de la forêt vierge* et où l'admirable séquence des loutres géantes compensait difficilement l'indigence de l'ensemble. Des films à grande mise en scène et dont on se moqua assez vite, tels *L'Afrique vous parle* ou *Trader Horn* — déjà on y sacrifiait un guide pour le plaisir de la camera mais c'était à un rhinocéros, pas à un lion — n'étaient pas plus artificiels que certains « documents » récents présentés à grand renfort de bla-bla et où le titre court après sa justification tout le long des images. (Sauf pour un effet dramatique, les conditions dans les réserves sont bien moins dangereuses que celles d'un dompteur de cirque dans sa cage de fauves dressés.) Et si l'on considère encore d'autres genres de documentaires, on constate que les émules dignes d'un Ichac ou d'un Cousteau n'ont pas encore donné signe de vie.

Le manque total de sincérité, l'invention à la petite semaine, les effets péniblement amenés, se retrouvent chez tous les imitateurs — qui peuvent être les initiateurs eux-mêmes (car lorsqu'on a jeté son cri, si on le répète, non seulement il devient moins pur mais il figure vite un procédé. Se renouveler sans emprunter est d'ailleurs la moindre des politesses). Encore un point donc qui différencie le cinéma et la cuisine où les restes réchauffés sont parfois meilleurs que l'original. L'ensemble de ce que j'avance s'adresse

aussi bien au grand film comme l'ignorance des critiques en général s'applique à l'ensemble du cinéma. L'un d'eux découvrit en 1951 le cinéma scientifique à l'occasion d'un film de Walt Disney, « Le petit coin de terre » (charmant montage antiscientifique de documents dont quelques-uns étaient sensationnels; de l'ensemble on ne retenait rien). Jeunot peut-être, il n'avait jamais soupçonné les documentaires de la UFA entre autres qui ont couvert à juste titre les écrans pendant 20 ans et sont encore projetés de temps à autre, ou plus récents les films soviétiques, par exemple, qui depuis 1945 ont été applaudis par tous les publics, *Réanimation de l'organisme, Sables de mort,* etc... Et quand un critique vante Fred Astaire, vous imaginez que ce sera dans l'adorable *Gay Divorcee ?* Non, dans un sous-produit, un quelconque *Top hat.* Et si un autre recommande un affreux « film musical » — O grand Armontel qu'alliez-vous faire dans cette décoction ! — il n'aura même pas l'excuse du passé pour ignorer *Tourbillon de Paris,* car celui-ci, chef de file autrement frais et jeune, continue à passer périodiquement malgré ses quinze ans d'âge. En parlant de *L'Espion* aucun critique n'a évoqué *Lueur,* etc...

Depuis que Luciano Emer et Enrico Gras créèrent dès avant 1944 un chef-d'œuvre à partir d'un tableau de Bosch, on s'est rué sur ce mode pas cher de défiguration — justifiable quand il s'agit de transposer cinématiquement une œuvre dont l'action figée inspire le scénario du film, comme Resnais le fit plus tard avec le même bonheur pour *Guernica* de Picasso. Mais il est illégitime de vouloir faire revivre un peintre par la simple présentation d'une suite de ses œuvres. Ce qui caractérise Van Gogh, c'est qu'en sortant du bordel il se tranche une oreille ou que son frère Théo était peut-être un affreux bonhomme... Je n'en sais rien, je n'ai pas repassé ma question et ne veux pas créer des drames de famille, mais tend simplement à signifier que même un montage très habile des vues de ses peintures ne reconstitueront pas le personnage. Et d'ailleurs à côté de cette excellente réalisation de Resnais, que de ratages, d'inutilités, de bassesses nous conduisant jusqu'à un film de gravures où entre autres se succèdent : une mer démontée avec son navire et l'on chante « Il était un », puis palmier (Martinique) et l'on chante la complainte de « Mon Doudou ». La pauvreté de moyens n'excuse pas la pauvreté d'imagination, elle l'aggrave, c'est tout. Il est déjà assez triste que des peintures soient traitées en noir et blanc (excuses cotées : prix de revient, difficultés techniques, rendu incorrect... mais quand même...). S'il faut y ajouter le tâcheron sans conscience, le besogneux qui n'a ni étudié, ni compris, ni ressenti ce qu'il doit exposer ! On oublie un peu trop d'autre part que si l'on peut faire un film de tout sujet, il est peu de sujets qui soient cinématographiques, et alors même en se mettant les méninges en nœud Louis XV, on aboutira seulement à de la fausse-monnaie.

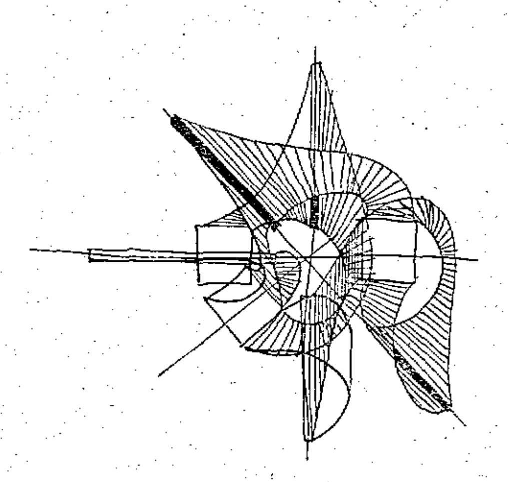
Dans le cas d'œuvres comme *Visages Anciens, Visages Modernes* de Dekeukelere et Storck, ou comme *De Renoir à Picasso* de Haesaerts, le cinéma était indispensable à la présentation des thèses — que l'on peut admettre ou non. Mais en balance combien d'inutilités ne couvrant que des embusqués de la facilité. Sans parler de ceux qui se sont réfugiés dans le merveilleux job du film d'enseignement, par exemple, ou qui ont mis en coupe réglée le domaine médico-chirurgical. Ne pensez pas que ce soit le côté ardu qui contrarie le lyrisme : voyez, pour nous en tenir aux films techniques, l'impeccable *Métier circulaire* ou le remarquable *Jetée de Zonguldac.* Non. Tous les déchets de la section « films spécialisés » présentent comme ceux des documentaires publics : manque de goût cinématographique, méconnaissance des lois élémentaires régissant l'exposé pour un public adéquat (un documentaire est fait quand on a déterminé pour qui et pourquoi), suppression de toute résonnance entre le réalisateur et le sujet.

A l'opposé des exposés explicatifs, qui peuvent être ratés, il y a les exposés hermétiques, qui peuvent être réussis, exposés faits pour une petite chapelle, une volière d'initiés. Ces films nécessitent la connaissance préalable de tous les livres d'un auteur (s'il s'agit d'un écrivain), du détail de ses amours, des dessous de la vie parisienne d'une époque au besoin disparue. Aussi pour le vulgaire, que d'ellipses-éclair n'illuminant

rien ! Si ça touche quelques centaines de personnes du pays (mental ou d'origine) et déplace quelques milliers de snobs, c'est assez éloigné du « public ». (Celà rappelle les commis-voyageurs qui se font rigoler rien qu'en énonçant par leur numéro correspondant les histoires, toujours les mêmes, qu'ils traînent avec eux depuis des années.)

Je sais... de tous les maux, ce sont les producteurs-distributeurs, les exploitants, les spectateurs, etc... qui sont responsables. Et puis le « bifteak »... Eh bien, l'argument bifteak a fait son temps; c'est un argument de crasseux au moins pour ceux qui prétendent essayer malgré les conditions contraires d'influencer leurs contemporains. Dans toute profession il y a ceux qui en vivent, la méprisant au besoin comme c'est le cas d'importants auteurs ou acteurs de théâtre vis-à-vis du cinéma — et puis il y a les autres, ceux qui vivent quand même, malgré leur profession. Je m'adresse particulièrement à cette minorité. Vous qui ne pratiquez pas la formule des pires défaites : « C'est mieux que rien », vous qui avez une griffe suffisante pour l'imposer aux sujets que vous ressentez, vous qui n'acceptez pas de tourner un film sur la betterave sous la seule justification intime que votre grand-père était diabétique, vous qui méprisez la sensibilité à fleur de peau et refusez de bâcler un travail, c'est vous qui avez entre vos mains le sort du documentaire lentement défiguré de mille manière et de tous côtés. Et n'oubliez pas qu'un thème constructif est insuffisant pour faire un bon film : les pires poncifs peuvent l'annihiler, et le sujet avec ! Il est certain que dans l'état actuel des définitions économiques du cinéma en France, vous pouvez difficilement veus exprimer valablement en dehors de quelques rares essais modestes de recherche technique ou esthétique. Mais si vous êtes arrivés jusqu'à la fin de ces lignes volontairement polémiques en l'espoir de débats peut-être féconds, alors relisez la définition du début et vous y trouverez en y coulant vos projets de films une armature solide vous permettant d'imposer d'une manière cohérente vos conceptions et vos désirs.

JEAN PAINLEVÉ,
Président de la Fédération Française des Ciné-Clubs.



NOTRE ENQUÊTE SUR LA CRITIQUE

III. — LES AUTEURS *(fin)*

QUESTION F : *QUEL DEVRAIT ETRE SELON VOUS LE CRITIQUE PARFAIT ? QUEL IDEAL DEVRAIT-IL POURSUIVRE PAR RAPPORT AU PUBLIC ET PAR RAPPORT A L'ART CINEMATOGRAPHIQUE ?*

Ce genre de question, moins nettement discriminatrice que les précédentes — qui appelaient avant tout une prise de position, un *oui* ou un *non* (que des explications consécutives pouvaient nuancer, mais qui était *posé*) — ne permet pas d'agrégations plus ou moins massives de réponses autour d'idées centrales ou de systèmes communs. Interrogé sur le côté constructif de son propre système, chacun suit dans le développement de sa réponse la direction particulière de son esprit, de son tempérament, de ses aspirations.

Il semble cependant que se dégage de l'ensemble un souci pas toujours exprimé, mais à peu près partout sous-entendu, qui est — et c'est bien naturel — celui de la *conscience professionnelle et de la compétence* du critique. Cette condition, qui devrait être acquise d'emblée, est loin, d'après les auteurs, d'être toujours satisfaite. Ils ont sans doute raison dans certains cas, et nous ne pouvons leur reprocher toujours la méfiance, le scepticisme, l'humeur ou le dédain qui se lit dans leur regard quand ils sont en présence de juges ignorants, désinvoltes ou trop légers.

Passons au détail. FRANÇOISE GIROUD et H. DECOIN, rebutés par la notion de perfection, se bornent à la réduire à néant. La seconde partie de la question ne les a malheureusement pas décidés à pousser plus loin. J. DELANNOY rejette évidemment la demande qui n'a pour lui aucun sens.

H. DIAMANT-BERGER, lui, est loin de répondre à la question : il termine comme il a commencé : sur des récriminations. Il nous permettra de ne pas souscrire à ses opinions qui nous semblent parfois plus qu'erronées : involontairement simplistes.

Parmi ceux qui développent leur pensée, J. DREVILLE, outre la *probité*, réclame des critiques : « *une élémentaire connaissance de la matière traitée par les auteurs de films. De suffisantes notions du métier qui permettront au critique de déceler de manière flagrante les raisons cachées ou apparentes de l'échec ou de la réussite* ». C'est dans le même sens que P. VERY déplore dans

de trop nombreux cas une « *vigoureuse ignorance de l'Histoire du Cinéma* ». D'autre part, L'HERBIER se rapproche de ce dernier (une fois n'est pas coutume) pour flétrir l'absolutisme sans appel : « *Un critique qui ne se sente pas de Droit Divin ; un critique qui ne décrète pas selon son Bon Plaisir ; un critique qui juge pour tous un Art qui s'adresse à tous* ».

J. DREVILLE, déjà cité, soulève dans sa longue réponse l'importante question du respect que l'on doit à une œuvre comme à tout travail et il cite à ce propos *Jeux Interdits*, victime, d'après lui, d'une espèce de malhonnêteté intellectuelle de la part d'un critique (la réponse de P. VERY publiée plus loin propose aussi ce film en exemple) :

« *Ce que je ne puis admettre*, écrit DREVILLE, *c'est une maladie très répandue en ce moment chez la critique : l'absence de respect devant l'œuvre : qu'un critique se permette, comme cela s'est passé récemment au sujet d'un film de première importance* (Jeux Interdits), *de porter un jugement sur le dit film qu'il avoue avoir vu par le milieu, cela me dépasse. Et je n'hésite pas à affirmer que c'est une malhonnêteté !* » Sur le fait nous acquiesçons, mais une enquête comme la nôtre qui tend à établir une certaine réalité générale est avant tout affaire de *proportions*, et il ne faudrait pas donner une portée trop étendue à ce qui n'est sans doute qu'une regrettable exception. Cela dit, les critiques « sérieux » sont les premiers à lutter contre l'état d'esprit qui permet de pareils manquements.

J. DREVILLE conclut ainsi : « *Je pense que le bon critique est celui qui se trouve le moins souvent en désaccord avec le spectateur évolué* ».

CARLO RIM formule son jugement dans des termes tout proches : « *Le critique parfait sera celui qui saura, en toute occasion, s'effacer devant le spectateur supérieur qu'il doit être* ». Il avait auparavant précisé sa conception de la critique en ces termes : « *Il n'y a pas* la critique, *pas plus que n'existe* la peinture. *Il y aura toujours de bons critiques et de mauvais critiques, comme il y a de bons peintres et de mauvais peintres. Les bons critiques ne sont pas forcément les plus intelligents, les mauvais critiques ne sont pas forcément les plus bêtes. Ce serait trop facile.*

Trop de critiques laissent aujourd'hui leurs entrailles au vestiaire. Les grands critiques sont toujours, avant tout, des hommes de cœur. Il y a eu la sensiblerie de Diderot, mais il y a eu aussi la sensibilité presque infaillible de Baudelaire. Un critique sans âme n'est qu'un pion ».

Avec CARLO RIM, M. CLOCHE insiste sur le rôle de la sensibilité chez le critique : « *Le critique parfait est celui qui juge avec son cœur et son âme et non pas suivant une mode cinématographique aussi changeante que celle de la couture, ou avec le parti-pris des petites chapelles faussement intellectuelles ou artistiques. Le cinéma étant, avant tout, un art populaire doit être servi par des hommes et non par des théoriciens* ».

Enfin A. ZWOBADA n'est pas loin des deux précédents, qui déclare : « *Je n'aime pas ceux qui, à propos de nos films, en dix lignes font des calembours, donnent des leçons, se comportent comme des aigris, des ratés, des pédants ou des snobs. J'aime les critiques dont j'admire la culture cinématographique. J'aime* les critiques qui ont du cœur ».

G. ROUQUIER et M. DE CANONGE, eux, voudraient tout spécialement attirer l'attention des critiques sur les moyens qui sont mis à la disposition des cinéastes :

« *La critique devrait tenir compte, plus souvent, des difficultés de notre métier, des conditions de réalisation : être plus sévère pour ceux qui, avec de grands moyens, se laissent aller vers la facilité, moins sévère pour ceux qui font*

un réel effort », écrit G. ROUQUIER, tandis que M. DE CANONGE déplore qu'on juge « *sur le même plan le film qui a coûté 100 millions et plus, et celui pour lequel le réalisateur n'a disposé que de très petits moyens* ».

D'autres réponses demandent surtout au critique de tendre vers une *objectivité* toujours plus rigoureuse. Ainsi J. COCTEAU : « *Il faudrait que ni la politique, ni les sentiments intimes, ni d'autres circonstances accidentelles ne se mélassent au travail des juges* ». De même P. LAROCHE : « *Un homme intelligent, bon journaliste, connaissant bien le cinéma, impartial, capable de surmonter ses inimitiés personnelles* ». Il est vrai qu'il ajoute : « *Le tout enrichi de lourdes erreurs et de parti-pris imbéciles car la perfection est difficile... et il faudrait être un saint* ». Enfin, A. HUNEBELLE au terme d'une longue réponse « *souhaite en ce début d'année : ...que le critique pense davantage à l'œuvre qu'il juge et moins au succès de son article... qu'il pense davantage au scénario qu'il juge et moins à ceux qui lui ont été refusés... qu'il doive sa situation de « juge » à sa compétence... qu'il soit un homme d'expérience dont l'âge mûr aura assis le jugement... qu'il ne soit pas aigri par le sentiment de sa nullité ni grisé par celui de son génie... que son jugement obéisse à des critères valables et non à des mobiles regrettables (politique, religion, clan)... qu'il soit enfin un « découvreur » plutôt qu'un « dénigreur »*. Ouf ! Quelle perfection réclame-t-on de nous...

Pour terminer, examinons quelques réponses mettant l'accent sur certains aspects particuliers du problème : R. CLÉMENT insiste sur trois points précis : *a*) la regrettable identité de ton des critiques, « *qu'ils parlent d'une œuvre bassement commerciale ou d'un film de recherche... Il serait bon de faire une division entre ces films et de ne pas continuer à mélanger, aux yeux du lecteur, les torchons et les serviettes* » ; *b*) la discipline, à laquelle ils devraient se soumettre, de voir « *plusieurs fois le film dont ils veulent parler* », afin de conjurer au maximum les méfaits de « l'impressionnisme » ; enfin *c*) : « *Savoir découvrir ce qui dans une œuvre est le vrai pas en avant, que toute tentative qui va dans cette voie, bonne ou maladroite, est à soutenir avant tout. Croire que le cinéma est un art qui peut devenir un grand Art : bien des critiques voudraient prendre une caméra en mains pour nous le prouver... c'est comme cela que je les préfère...* »

Cette dernière idée est reprise par J. HALAIN qui la pousse à ses dernières conséquences : « *On peut être un excellent critique sans être capable de créer vraiment. Mais puisque vous parlez de perfection... le critique parfait ? Celui qui donnerait l'exemple idéal en réalisant un chef-d'œuvre et en sachant nous l'analyser. Mais qui le jugerait ?* »

Certains des auteurs que nous venons de citer excusent les critiques, qui ne sont après tout que des hommes, d'avoir des défauts : seule une correspondante, JACQUELINE AUDRY, va jusqu'à en constater l'utilité : « *Le critique dans sa condition humaine est tout aussi utile dans ses défauts que dans ses qualités. C'est dans l'exagération de ses louanges et dans son enthousiasme ainsi que dans la profondeur de ses blâmes qu'il entraîne le monde cinématographique vers un film meilleur* ». Disons pour accorder tout le monde que s'il est vain de demander aux critiques d'être plus parfaits que les autres hommes, du moins ne peut-on leur tolérer certains défauts incompatibles avec leur fonction.

Enfin voici, comme nous l'avons annoncé, le texte intégral des réponses de PIERRE VERY et de JEAN DELANNOY :

PIERRE VERY

« Excusez-moi, mais vos deux premières questions : « Aimez-vous les critiques et pourquoi ? » me semblent à peu près aussi dépourvues de sens que si vous me demandiez : « Aimez-vous les passages cloutés ? » ou « Aimez-vous la nébuleuse d'Andromède ? ». J'ignore quelle est au juste la fonction de la nébuleuse d'Andromède dans l'univers, mais je suis convaincu qu'elle la remplit, quelle qu'elle soit. Et les passages cloutés, j'en suis convaincu aussi, font de leur mieux pour justifier leur existence.

Mais je dois dire, à mon grand regret, que les critiques cinématographiques actuels, à de rares exceptions près, ne remplissent pas leur fonction. (Et, sur ces rares exceptions, plusieurs ont renoncé à l'exercice de leur profession). Il n'en fût pas toujours ainsi : il y a une dégradation de la profession.

Question C.

Non, jamais un seul critique professionnel ne m'a aidé à m'améliorer. C'est bien le grief que je leur fais.

Questions D et E.

Je suis navré de devoir dire que je ne vois pas ce que le cinéma pourrait perdre à la suppression de la critique actuelle, pour la raison que je considère son influence non seulement sur les auteurs, mais encore sur le public, comme exactement égale à zéro. Il y a divorce flagrant entre le public et la critique. Il n'y a plus « contact ». La Critique a failli à sa mission. On parle beaucoup de la « crise du sujet » : et si l'on parlait un peu de la « crise de la critique » ?...

Question F.

Le critique, non pas parfait, mais, simplement, digne de ce nom, serait, selon moi, celui qui m'amènerait à réfléchir sur une œuvre dont je suis l'auteur, et m'en ferait toucher les défauts. Je n'ai pas peur des critiques ; au contraire je les appelle. J'en reconnais malheureusement bien peu de fondées, de valables. Trop de critiques, je le crains, viennent trop volontiers au cinéma armés d'une vigoureuse ignorance de l'Histoire du cinéma, et animés du sentiment qu'ils viennent là en juges *(c'est-à-dire non pour voir objectivement des films, pour les « recevoir ») mais pour les* juger *(au sens sévère des Assises) c'est-à-dire pour les* exécuter. *Et il est à remarquer que, sur deux films, dont l'un aura coûté quarante millions, et l'autre cent-quarante, et qui ne sont ni l'un ni l'autre un chef-d'œuvre, c'est à celui de cent-quarante millions qu'ira leur indulgence ! Le lingot d'or les impressionne !... Et aussi, hélas, la flatterie. Que de fois n'a-t-on pas vu tel illustre auteur ou tel illustre metteur en scène leur faire aisément prendre des vessies pour des lanternes en leur « expliquant » le film... qu'il avait voulu faire... et en les persuadant qu'il l'avait réellement fait !...*

Vous allez croire que j'ai « une dent » contre les critiques. Grands dieux, non ! Ils n'ont jamais été bien méchants pour moi. Et je me fais à moi-même des critiques autrement dures (et, j'ose le dire, autrement judicieuses) que les leurs.

Je termine sur des constatations plus graves.

En 1951, les Membres du Prix Delluc n'ont pas « jugé digne » de leur prix un seul film français.

En 1952, les Critiques n'en ont pas trouvé un, non plus, qui « fût digne »

du Grand Prix du Cinéma. J'estime (et nombreux sont ceux qui estiment) qu'ils ont fait là de la mauvaise besogne, et vaniteuse.

Quand on pense que nous avons la chance de posséder cette œuvre si rare, si insolite, si pure et précieuse, et si courageuse : Jeux Interdits. *(On ne l'a pas, non plus, « jugée digne » ! d'être envoyée à Cannes !!!...)* (1). *Les Critiques se seraient, par là, discrédités, — si ce n'était chose faite depuis longtemps.*

On aura oublié depuis belle lurette leurs écrits que l'on parlera encore de Jeux Interdits.

Malheureusement, en un temps où il est quasi miraculeux de rencontrer un producteur assez intelligent et audacieux pour financer le tournage d'une œuvre telle que Jeux Interdits, *lorsque des critiques traitent ainsi par le mépris ce film qui surclasse, et de si haut, tant d'autres films qu'ils ont portés aux nues et qualifiés de magistraux, ces critiques, ce faisant, portent criminellement atteinte (sans s'en douter, vraisemblablement) à cette fameuse « liberté d'expression » dont on se réclame tant.*

Car ils contribuent à décourager à l'avance les auteurs, et surtout les producteurs qui seraient tentés de s'attaquer à une œuvre forte, difficile, délicate et, à première vue, « peu commerciale ».

JEAN DELANNOY

« Je n'aime pas la fonction *de critique. Elle me choque. Tout en moi la réprouve et, avant tout, le respect que j'ai du travail des hommes. Personne n'a le privilège du jugement. (« Tu ne jugeras point », dit la Bible).*

Je ne reconnais donc pas la fonction de critique. Autrefois, elle me révoltait. En vieillissant, je l'admets comme un mal nécessaire, comme on tolère un rite coriace. Mais enfin, le rite n'a jamais fait la religion.

Ceci dit, j'aime à être jugé par certains critiques, parce que le jugement des autres m'importe ; mais ce sont là des cas d'espèce.

Il y a des critiques dont je n'apprécie ni le goût, ni la valeur, et dont les œuvres personnelles démontrent l'absence d'auto-critique. Comment leur jugement pourrait-il m'éclairer sur moi-même ? En bien, comme en mal, leurs critiques ne m'apportent rien. Il en est d'autres à qui je demanderais volontiers conseil et dont l'analyse m'apprend quelque chose.

Quel poids peut avoir le jugement de tel critique dont tous les articles commencent par « Je » et continuent par « me suis ennuyé » ou « me suis amusé » ? Quel intérêt présente pour moi et pour le public cette opinion isolée ? Et si elle est partagée, quelle en est l'utilité ? Qu'avons-nous à faire, le public et moi, avec l'équilibre vago-sympathique de ce monsieur, avec ses convictions religieuses, ses opinions politiques, ses mœurs, ou l'état de son foie ?

Non, vraiment, un critique honnête ne peut pas, honnêtement, prouver la nécessité de sa fonction de critique.

D'ailleurs, l'expérience prouve que la critique s'est toujours lourdement trompée devant le génie, ou simplement le vrai talent.

Le cinéma, tout particulièrement, n'a rien à perdre à la suppression de la critique, mais par contre, moi, en qualité de créateur de films, je perdrais certainement à la suppression de certains critiques.

---

(1) Faut-il faire remarquer que si *Jeux Interdits* n'a pas été choisi par le Comité de Sélection pour *Cannes*, ce n'est pas le fait des critiques qui n'y sont représentés qu'au même titre que les auteurs de films, et que René Clément a au contraire bénéficié d'une critique en majorité très favorable.

Quant à la création d'une critique publicitaire, elle est impensable et de toutes façons elle ne s'impose pas puisqu'il y a déjà la publicité, autre mal nécessaire du siècle.

La critique ne peut pas contribuer à la formation du public pour la bonne raison que le public ne lit pas la critique de cinéma.

Je ne peux pas envisager de critique parfait puisque je ne reconnais pas la fonction du critique. Je peux tout juste souhaiter d'être jugé par mes pairs ; ce sont les seuls dont je puisse admettre l'avis ».

CONCLUSION

Une vue d'ensemble commande de prendre un peu de hauteur après cette revue de détail passée question par question. Le bilan schématique de cette enquête s'établit ainsi : occupant des positions extrêmes, deux groupes s'opposent :

M. L'HERBIER, JACQUELINE AUDRY, G. ROUQUIER et avec un tant soit peu plus de réserve M. DE CANONGE, se prononcent malgré des différences de détail, en faveur de la critique, répondant *oui* à la majorité des questions dont on peut condenser le sens dans cette triple interrogation : Etes-vous « pour » la critique ? Que pensez-vous de son influence sur la création, d'une part ? Sur le public, d'autre part ?

Au coin opposé de la carte que nous tentons de dresser s'élève la forteresse DELANNOY, bastion imprenable parce que fondé sur une attitude dogmatique. Non loin de lui, P. VERY et H. DIAMANT-BERGER, moins intransigeants sur le principe, mais plus virulents, plus aigus, admettent théoriquement la critique et en reconnaissent la fonction, mais, en pratique, dénient à ses représentants actuels non seulement toute utilité, mais aussi toute qualité puisqu'ils les taxent de bêtise, de vanité, voire de nocivité (Cf. P. VERY, respectivement : *le lingot d'or, la flatterie des auteurs* et « *l'atteinte criminelle à la liberté d'expression* ») — ou de manque d'indépendance (H. DIAMANT-BERGER).

Dans l'espace qui sépare ces positions « avancées » se déploie l'éventail des opinions modérées. Dans l'ensemble, d'ailleurs, il faut bien constater que la très grande majorité de nos correspondants non seulement se prononcent *a priori* en faveur de la critique, mais encore n'en discutent pas l'utilité. Les avis commencent à se diviser sérieusement à la fois sur les objectifs précis qu'ils lui proposent et l'efficacité qu'ils lui attribuent.

Certains auteurs s'intégreraient facilement au premier groupe cité (les « fidèles ») s'ils ne se montraient en opposition radicale sur un seul point. Ainsi H. DECOIN qui croit à la critique, mais pas au public, pour lui inéducable, et J. DREVILLE qui n'accorde au contraire aucune influence à la critique sur la création, la réservant pour la formation du public.

R. CLEMENT nuance avec beaucoup de soin ses idées, mettant l'accent sur la complexité de chacun des problèmes soulevés, faisant suivre souvent une proposition de la proposition complémentaire (voire contradictoire) qui lui fait contre-poids. D'autre part, une notable partie de sa réponse consiste en souhaits pour l'avenir ; c'est aussi le cas d'A. ZWOBADA qui, tout en stigmatisant une certaine forme de critique, voudrait voir s'améliorer les rapports entre auteurs et critiques dans un climat d'estime, de modestie et de loyauté réciproques.

Peu enthousiaste, J. HALAIN ne peut être classé ni parmi les ennemis, ni parmi les détracteurs de la critique ; ses acquiescements de principe sont pourtant souvent corrigés par des réserves.

Encore plus difficilement classable, J. COCTEAU croit (modérément) à l'utilité du rôle de la critique à l'égard de la création, mais constate qu'en France, les jugements du public sont contraires à ceux de la critique.

En progressant vers les « hostiles », nous rencontrons les nombreux « sceptiques » qui, trouvant aux deux visages de notre Janus une égale et bien pâle inexpressivité, accordent à sa double action une importance aussi restreinte (voire nulle sur des points de détail) : ainsi M. CLOCHE, P. LAROCHE, FRANÇOISE GIROUD, A. HUNEBELLE, M. AUDIARD, CARLO RIM aussi, semble-t-il, qui s'est dérobé au dessin précis du questionnaire, préférant livrer une série de réflexions critiques sur la critique.

Nous avons ainsi bouclé la boucle puisqu'à ce point du circuit nous retrouvons H. DIAMANT-BERGER et P. VERY, puis J. DELANNOY.

Sur le plan théorique donc, la critique est quasi-unanimement admise. Les critiques, eux, qui sont des hommes, sont évidemment plus vulnérables. Et la pente naturelle fait qu'on a tendance à porter à leur passif les imperfections à la fois du système et de la fonction. A eux donc de lutter contre les défauts qui les menacent. D'après les auteurs, ce sont l'incompétence, la partialité, la dépendance, la superficialité, la légèreté, la vanité et à un degré moindre la vénalité. Ajoutons aussi « l'impressionnisme », bête noire des auteurs, et encore cette espèce de « complexe de supériorité » qu'affectent à l'égard du cinéma quelques ignorants ou quelques dandys des Lettres qui se voient parfois confier la rubrique cinématographique de tel grand journal. Bien légitime apparaît, reconnaissons-le, cette insistance de la part des créateurs à réclamer non pas de l'indulgence (ce qui manquerait de hauteur...) mais une compréhension loyale et surtout le respect en face de l'œuvre ou plus simplement du travail honnête.

Nous terminerons sur cette constatation en espérant que le résultat partiel que nous avons obtenu ne trahit pas excessivement le visage complexe de la réalité.

NOTE DE DENIS MARION

(Denis Marion, sur notre demande, apporte ici des renseignements supplémentaires au sujet de l'enquête similaire effectuée en Belgique.)

Dans la réponse que j'ai faite à l'enquête des CAHIERS DU CINÉMA, j'invoquais les résultats d'une enquête en Belgique. Il m'a été demandé de donner de plus amples renseignements sur ce sujet.

L'Institut Universitaire d'Information sociale et économique (Centre belge pour l'étude de l'opinion publique et des marchés) est financé par des organismes officiels ou privés qui ont le droit exclusif de reproduire les résultats des études, enquêtes et sondages auxquels il se livre. (C'est pourquoi je ne donnerai pas ici les statistiques proprement dites et je me bornerai à commenter leurs résultats). En 1951, l'Institut a posé les questions suivantes et a chiffré les résultats obtenus selon la méthode dite « Gallup ». (Ces résultats (1) valent donc pour la totalité de la population, à l'exception des moins de 20 ans qui n'ont pas été compris dans l'enquête, à tort, me semble-t-il, puisqu'ils forment une partie importante du public des cinémas) :

1. — Dans le journal, lit-on la page ou la chronique du cinéma ?
2. — Les avis des critiques déterminent-ils le choix des films que l'on va voir ?

(1) Publiés dans le BULLETIN 1951, n° 6, édité par l'Institut.

Pour la première fois, au lieu d'opinions personnelles, nous possédons une statistique. Ce qui ne veut pas dire que nous obtenons ainsi une vérité indiscutable, même en tant qu'elle enregistre des affirmations contradictoires et se borne à chiffrer leur fréquence respective. A l'échelle personnelle chaque sujet interrogé, d'abord peut se tromper et ensuite est capable de changer d'avis, pour le meilleur comme pour le pire. Ces erreurs et ces incertitudes ne s'annulent pas mutuellement en s'additionnant ; au contraire, elles s'accumulent. De sorte que l'enquête faite dans un autre pays ou à une autre époque pourrait donner un résultat différent — sans que personne soit en mesure de déclarer lequel doit être préféré à l'autre. Il n'empêche que les résultats fournissent des éléments sérieux d'appréciation, valables pour la France aussi bien que pour la Belgique, pour autant que s'en dégagent des notions générales.

Première remarque : une personne sur trois ne lit jamais de rubrique de cinéma. Ce qui correspond à la proportion de ceux qui ne lisent pas de journal ou qui en lisent rarement. Pour les autres, ils se partagent en trois groupes approximativement égaux : ceux qui lisent cette rubrique régulièrement, de temps à autre (les plus nombreux) ou rarement.

Nous en conclurons qu'elle a une très importante clientèle (un lecteur assidu sur quatre) dont le caractère peut d'ailleurs être précisé. Elle se situe dans les milieux industriel et urbain, et spécialement dans la capitale. Exceptionnellement, la raison en est évidente : les critiques y ont des facilités que n'ont pas leurs confrères de province pour publier le compte-rendu des films le jour même (ou la veille) de leur sortie. Or ceux qui se fient à l'opinion d'un spécialiste pour choisir leur spectacle veulent lire celle-ci très peu de temps avant d'opérer leur choix. Ils n'ont ni assez de mémoire pour se souvenir d'un article lu quelques mois ou quelques semaines plus tôt, ni assez de loisir ou de patience pour le conserver jusqu'à ce que le film en question passe dans leur cinéma.

Cette clientèle se recrute parmi les professions libérales, les commerçants, industriels et cadres et, dans une moindre mesure, parmi les employés, les fonctionnaires, les ouvriers et artisans. Elle comprend plus de femmes que d'hommes et surtout des êtres entre 20 et 35 ans.

Les raisons données dans un sens ou dans l'autre ne manquent pas d'intérêt. Comme on peut s'y attendre, ceux qui ne lisent que rarement ou jamais la page de cinéma expliquent surtout qu'ils n'aiment pas le cinéma. Un petit nombre toutefois invoque que la lecture d'une critique préalable leur déflore l'imprévu qu'ils cherchent à l'écran. Et une réponse donne de telles lumières sur la psychologie humaine qu'il convient de la citer textuellement : « Les réserves morales faites par les critiques de mon journal me mettent mal à l'aise vis-à-vis de ma conscience et m'ont fait rater des merveilles. C'est stupide. Alors je ne lis plus. Ainsi il n'y a plus de problème pour moi. »

Certains des amateurs de la page de cinéma y trouvent avant tout un plaisir de lecture. L'énorme majorité en revanche cherche une utilité pratique soit de renseignement (se faire une idée approximative du film avant de l'avoir vu), soit de conseil (c'est bon ou c'est mauvais), soit de compréhension (pourquoi est-ce bon ou mauvais ?). La dernière catégorie est incontestablement la moins nombreuse. Les deux premières constituent à elles seules la quasi-totalité de ceux qui admettent que l'avis du critique détermine plus ou moins le choix du film qu'ils vont voir. Pour ma part, j'ai été surpris d'apprendre qu'ils atteignaient à les en croire presque la moitié des lecteurs. (L'autre moitié fait confiance à son goût personnel ou à l'opinion d'un non-professionnel.)

Malgré l'atténuation du « plus ou moins souvent », cette proportion ne me paraît pas répondre à la réalité et je doute fort que l'influence de la critique soit aussi considérable. Peut-être la statistique reflète-t-elle ici une illusion mentale assez fréquente, a savoir que nous couvrons souvent d'un prétexte rationnel la satisfaction d'une envie inconsciente. Si M. X... est décidé à aller voir *Parade des décolletés* (parce qu'il trouve la vedette agréable à regarder) et si M. Y... est bien décidé à ne pas y aller (parce que les places sont trop chères pour sa bourse), ils trouveront l'un et l'autre, dans la lecture du même compte-rendu de ce film, d'excellentes raisons avouables, non seulement pour se confirmer dans leur décision, mais pour la leur attribuer. Ce travestissement psychologique doit de toute évidence échapper à l'enquêteur qui ne dispose d'aucun moyen de vérifier la sincérité des réponses qui lui sont faites.

Ces réserves n'empêchent pas que l'enquête belge démontre que les critiques cinématographiques jouent un rôle plus considérable que les intéressés eux-mêmes ne l'imaginent, à en juger par leurs réponses aux CAHIERS DU CINÉMA, et incommensurablement supérieur à celui que lui attribuent les distributeurs et les exploitants pour qui elle demeure une empêcheuse de tourner en rond, incapable de rendre aucun service, mais capable de causer le plus grand tort.

DENIS MARION

J.D.V.

BIENTÔT CANNES

Du 15 au 29 avril prochain Cannes sera pour la sixième fois le lieu du Festival international du film. *Un certain nombre* de modifications, apportées à son règlement et à sa structure, méritent d'être signalées.

Sa durée a été réduite à 14 jours et un seul grand film sera présenté par soirée. Il n'y aura en principe aucune projection hors festival. Une réduction notable a été apportée au nombre des prix à décerner. En 1952 il y en avait 10 plus celui de la meilleure sélection pour les longs métrages. En 1953 deux prix seulement sont obligatoires : le Grand Prix et celui de la meilleure sélection. Six autres seront décernés, dont le caractère ne sera déterminé que par les films eux-mêmes ce qui constitue un louable souci de ne pas imposer des cadres fixes *à priori*. En 1952, il n'y avait qu'un seul jury, national, de 15 membres. Cette année 2 jurys : 11 membres plus 2 pour *les longs métrages* ; 5 membres plus 1 pour les courts métrages. Ces jurys demeurent nationaux mais s'internationalisent par la participation « d'hommes de cinéma » appartenant au domaine artistique et non au domaine commercial.

Il est manifeste que ces *modifications* — réduction de la quantité des films et des prix — vont dans le sens de la qualité. L'article 5 du règlement indiquant que le Comité se réserve le droit de solliciter, en plus du contingent des films « envoyés », d'autres films qui — par leurs qualités exceptionnelles — présenteraient un intérêt particulier, les *contacts* directs qui ont été engagés avec les producteurs des pays participants pour les inciter à envisager leurs sélections sous le seul angle de la qualité (c. f. le voyage de M. Favre-Lebret aux Etats-Unis et au Mexique) et pour exercer un contrôle amiable sur leurs envois, soulignent bien un désir d'exhaussement de la valeur artistique dont nous nous félicitons vivement et qui correspond aux vœux que nous avions exprimés l'an dernier après un festival qui était d'ailleurs d'une qualité certaine.

D'autres nouveautés : la participation de l'Indonésie, de la Birmanie, du Guatemala avec des films de style « national » (le film guatemaltèque est parlant tzutuil). Ces pays n'ont encore participé à aucun festival. On annonce aussi la multiplication des conférences de presse et des réunions de travail au préjudice des « coquetèles » et que des idées « cinéma » seront recherchées pour les thèmes des fêtes maintenues (idée bonne en soi mais qui paraîtra périlleuse à qui se souvient de la Nuit Maudite du Festival de Biarritz 1949, orchestrée pourtant, en présence de Cocteau, Gremillon, Clement, Queneau... etc, par Alexandre Astruc avec bande sonore enregistrée à l'avance, Thilda Thamar pénétrant dans maison en feu, barques sur lac phosphorescent, inventions de Mac Dœlnitz, travestis multiples, littérature et feu d'artifices...)

Mais l'essentiel est loin d'être là. Ce qui compte c'est, cette année, l'apparition d'une plus grande exigence artistique. En regrettant toutefois que l'on n'ait pu obtenir la participation Soviétique (d'une entrevue à ce sujet à Moscou avec le vice-ministre Simenov, j'avais retiré quelques espoirs) car il serait bon que de telles réunions soient le miroir de toutes les faces de la création cinématographique, il reste à souhaiter au Festival de Cannes 1953, bon vent et joli temps.

J.D.V.

Jacques Doniol-Valcroze

LE VOYAGE DE NICE

Le Cinérama ne nous fit d'abord l'effet que d'une curiosité à peine nouvelle et le progrès pour intéressant qu'il fût semblait moins prometteur que celui des procédés stéréoscopiques de relief que l'on nous présenta l'année dernière, encore que le procédé soviétique (que j'ai pu apprécier moi-même à Moscou) conserva sur eux l'avantage de ne point exiger de lunettes (A l'actif pourtant du procédé Spottiswood d'avoir permis les premières bandes en relief ayant une véritable valeur artistique : celles de Mac Laren). Mais le Cinérama vient de jouer le rôle d'un catalyseur historique. Enivrées par le succès de cette attraction, les compagnies américaines ont été prises d'une extraordinaire frénésie à l'idée que l'une d'elles pourrait devancer les autres et il se passe dès lors peu de jours sans qu'elles ne lancent sur le marché quelque soi-disant invention nouvelle. Disons-le sans fard : il s'agit d'une gigantesque bataille commerciale et uniquement commerciale. Qui se soucie vraiment parmi les tzars hollywoodiens de l'intérêt du spectateur dans cette histoire ? C'est justement parce que celui-ci depuis quelques années manifeste des signes de désafection qu'il s'agit de lui donner un grand coup sur la tête afin qu'il rentre dans le droit chemin qui conduit aux fauteuils capitonnés des salles air-conditionnées. Les « majors » de Hollywood ont enfin trouvé la réplique à la T. V... jusqu'à ce que celle-ci se trois-dimensionne ou s'annexe le grand écran (1). A côté de cette bagarre de grands banquiers, les efforts — au début presque artisanaux — de Raymond Spottiswood et la prudence des Soviétiques qui possèdent un bon procédé mais se cantonnent à une seule salle de trois cent cinquante places à Moscou parce qu'aucune concurrence commerciale ne les contraint à précipiter la diffusion d'une invention susceptible de perfectionnements ultérieurs, paraissent autant d'entreprises quasi philanthropiques.

Il y a des dizaines d'années que les principes scientifiques de ces divers procédés sont connus, des dizaines d'années qu'ils auraient pu être « lancés » et exploités. Le public n'a pas boudé les salles américaines ou autres parce que les films y étaient « plats », en noir et blanc ou sur de dérisoires petits écrans, mais parce qu'ils étaient trop souvent de mauvaise qualité. Impuissante sur le terrain de l'art la grosse machine a cherché un œuf de Colomb et l'a sans doute trouvé.

La grande parade des superlatifs est donc commencée. Du côté RELIEF : les Artistes Associés annoncent : « Natural vision » (Un film déjà, *Bwana Devil,* est réalisé et exploité aux U.S.A.) ; Paramount : « Paravision », Warner : « Tri-opticon »; Métro : « Metroscopix »; Columbia, Universal-International, Fox (en « Natural-vision »), RKO (stereocamera de J.-A. Norling), Monogram (même procédé), annoncent tous également des

(1) Le professeur Chrétien a déclaré lui-même que les techniciens américains envisageaient d'adapter l' « hypergonar » à la télévision en relief.

films en relief. Sauf erreur de notre part, tous ces procédés sont stéréoscopiques et exigent des lunettes polaroïdes. Du côté ÉCRAN LARGE c'est, après le Cinérama, le Cinemascope qui a la vedette. La Metro-Goldwyn-Mayer a déjà passé un accord avec La Fox pour pouvoir utiliser le procédé; les autres en feront autant ou mettront au point un procédé similaire. Déjà aussi la Columbia émet le vœu d'une standardisation afin de faciliter le travail des exploitants. Et un jour ou l'autre on y arrivera obligatoirement.

Plus que le Cinérama qui demande un équipement coûteux et un réglage continuel, plus que le « relief » tant qu'il exigera des lunettes, le *Cinémascope et ses futurs dérivés*, procédés simples et bon marché risquent de précipiter la révolution qui pourrait aboutir — en moins de deux ans disent certains — à une conversion totale de la production.

Notre correspondant de New York, Herman G. Weinberg, a déjà donné ici son impression sur le Cinérama, il souligne encore dans ce numéro qu'avec ou sans écran large, avec ou sans relief, le problème demeurera toujours de savoir faire de bons films et que l'adjunction d'une lampe électrique dans les frigidaires n'a jamais rien changé à la qualité des aliments qui y étaient conservés. Il est pourtant évident que l'écran standard actuel est une simple convention : celle, internationale, de 1906 fixant le format standard à 18×24, format réduit par le grignotage de la bande son à 18×21, et qu'il n'y a jamais eu à sa base aucune nécessité artistique mais des considérations purement commerciales. C'est l'honneur des créateurs du cinéma d'avoir su passer outre cette prison illogique et démontré que le génie ou le talent se moquait bien des cadres et des encadreurs. La vision normale de l'homme est pourtant frustrée par ce « champ » obligatoire qui ne donne même pas la liberté oculaire de la scène de théâtre. Rendre à ce cadre des dimensions proportionnelles aux possibilités visuelles du spectateur ne peut que profiter au développement de l'art du film. Mais nous sommes pour l'instant encore assez loin de cet aspect du problème.

Revenons-en au Cinémascope au sujet duquel il serait banal de faire remarquer qu'une fois de plus une invention française ne trouve de possibilité d'application que grâce à l'étranger. Comme chacun le sait déjà, M. Spyros P. Skouras a fait le voyage de Nice pour venir conclure avec le professeur Henri Chrétien, inventeur du procédé, un accord pour dix ans au terme duquel, 1° La Fox acquiert les droits de fabrication des lentilles du système « Cinémascope » dans le monde entier sauf en France et en Union Française, où elles seront exclusivement fabriquées par le professeur Chrétien; 2° : La totalité de la production du professeur Chrétien est réservée à la Fox; 3° La Fox acquiert les droits de distribution dans le monde entier, France et Union Française comprise. Le procédé lui-même paraît assez simple : « L'hypergonar » (système spécial à lentilles cylindriques) placé devant la caméra comprime à la prise de vue l'image d'un sujet de grande largeur sur l'emplacement habituel de 35 mm. A la projection un système analogue reconstitue la vue originale sur un écran panoramique concave 2 fois 1/2 plus large que l'écran normal. Un ensemble de plusieurs hauts-parleurs enfin, chacun correspondant sur le film à une piste sonore différente, donne un relief sonore latéral.

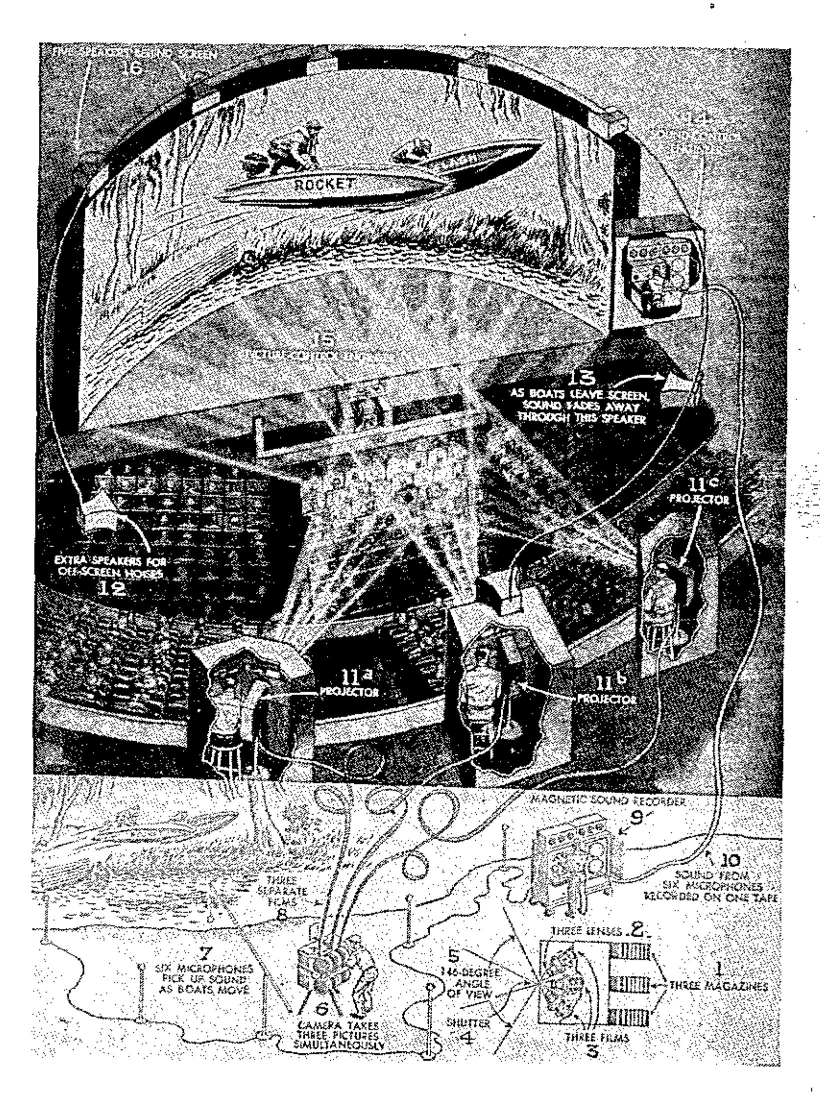
L'essentiel du système : « l'hypergonar » est ancien, puisqu'il avait déjà servi, pour réaliser le célèbre *Construire un feu*, en 1928-29, à Claude Autant-Lara qui en définissait toutes les particularités et les possibilités dans le n° 16 de LA REVUE DU CINÉMA de novembre 1930. Une démonstration pratique eut également lieu en 1937 à l'exposition internationale de Paris sur un écran géant de 600 mètres carrés. Enfin un article du professeur Chrétien dans le BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES INGÉNIEURS DU CINÉMA en 1939 définissait le procédé et c'est la lecture de cet article par l'ingénieur Sponable, directeur des recherches à la Fox, qui devait aboutir au voyage à Nice et au Cinémascope.

Le nationalisme exacerbé n'est pas notre fort mais on peut tout de même se demander qu'elles seront les répercussions de la diffusion du Cinémascope sur la production française. L'invention a beau être tombée dans le domaine public, il n'en

demeure pas moins qu'elle est pratiquement entre les mains de la Fox qui, proposant aux exploitants et les films et le matériel de projection (en location et à bon marché), peut ainsi en conserver longtemps un monopole de fait. Il paraît qu'un vent de panique souffle déjà du côté de certains producteurs et de certains réalisateurs. Allons-nous assister à un bouleversement comparable à celui de l'avènement du parlant et dont la production française ferait une fois de plus les frais ? C'est ce que nous tenterons d'étudier prochainement.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

P.S. Dans le numéro déjà cité de LA REVUE DU CINÉMA de 1930, on peut déjà lire sous le titre « Notes sur le film large » et la signature A.S. « L'Amérique nous prépare encore maintes surprises. Pour nous qui suivons à distance, voici : films en couleur, films en relief, téléciuéma, film large. » Nous apprenons aussi qu'à l'époque trois systèmes de film large avaient déjà été brevetés : Grandeur-Film (Fox), 27,70 × 70 ; Magnafilm (Paramount) 28,5 × 56, Natural Vision (déjà) (RCA), 19,5 × 63,5 ; tous trois fabriqués par Eastman Kodak.



LE CINERAMA

1 : Les 3 chargeurs.

2 : Les 3 objectifs.

4 : L'obturateur.

5 : Angle de prise de vue de 146°.

6 : La caméra prend trois images simultanément.

7 : 6 micros prennent le son pendant que les bateaux se déplacent.

8 : Les 3 prises de vues différentes.

9 : Mixeur magnétique pour le son.

10 : Le son des 6 micros fixés sur une seule bande.

11 a, 11 b, 11 c : Les 3 appareils de projection.

12 : Micro pour le son devant l'écran.

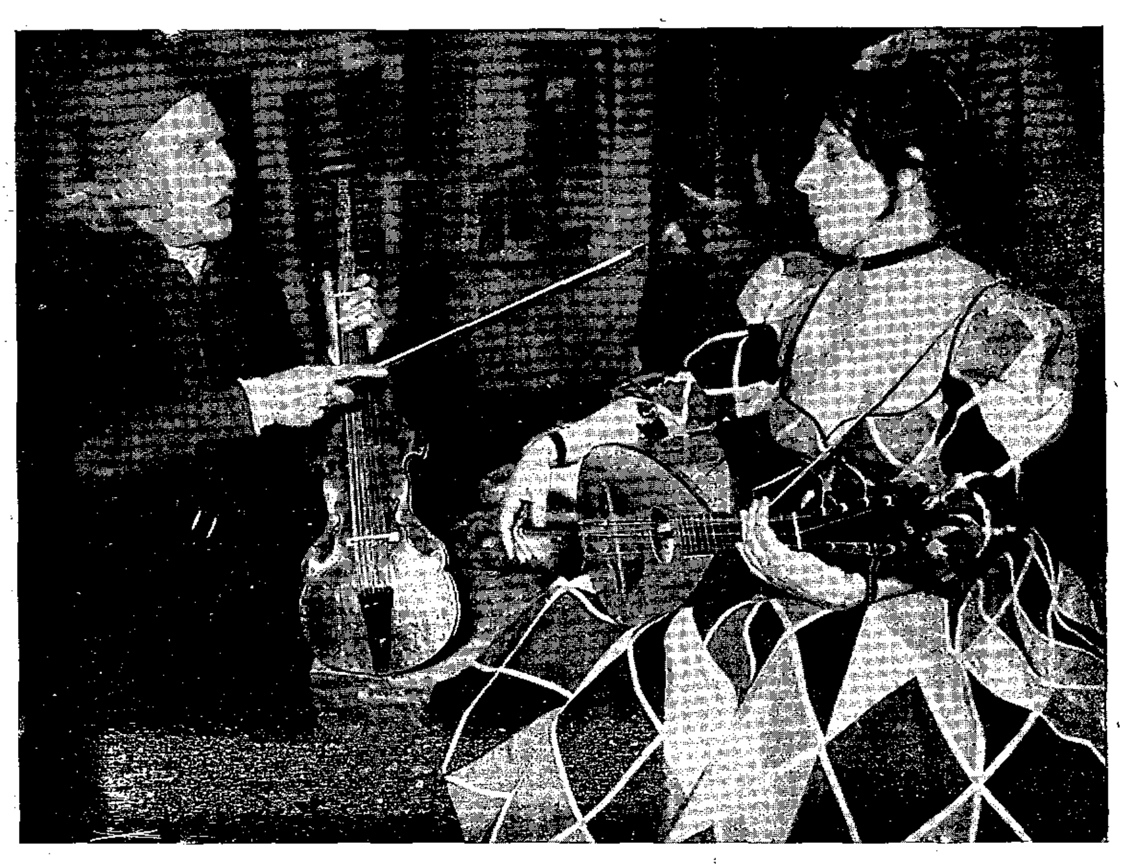
13 : Quand les bateaux sortent de l'écran le son s'évanouit dans ce micro.

14 : Ingénieur de contrôle du son.

15 : Ingénieur de contrôle de l'image.

16 : 5 micros derrière l'écran.

LES FILMS



Odoardo Spadaro et Anna Magnani dans *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir.

CAMILLA ET LE DON

LE CARROSSE D'OR, film franco-italien en technicolor de JEAN RENOIR. *Scénario :* (inspiré de la pièce de Prosper Mérimée, « Le Carrosse du Saint-Sacrement ») Jean Renoir, Renzo Avenzo, Guilio Macchi. *Images :* Claude Renoir. *Décors :* Mario Chiari. *Costumes :* Gino Brosio. *Interprétation :* Anna Magnani (Camilla), Duncan Lamont (le vice-roi), Odoardo Spadaro (Don Antonio), Riccardo Rioli (Ramon), Paul Campbell, Nada Fiorelli, Georges Higgins, Jean Debucourt, les quatre frères Medini (quatre bambins). *Production :* Panaria-Film-Hoche Production, distribué par Corona (1952).

Avant d'aborder l'aspect général de cette œuvre insolite et qui ne manquera pas de dérouter, j'aimerai signaler d'abord un de ses aspects, l'humour, qui joue tout au long de sa projection un rôle non négligeable de correctif au sérieux du propos. Renoir a voulu la pillule douce, aimable, mais pas sucrée : son humour est celui de l'irrespect et sa marque est l'insolence ; une insolence peu coutumière, qui n'insiste pas, effleure *mais n'en piétine pas* moins allègrement les petites conventions habituelles du cinématographe. Insolence si aimable qu'elle débouche parfois sur le comique pur. Témoin la scène

exquise où le vice-roi ne veut pas s'asseoir avant Camilla qui s'étonne malgré qu'on lui cite Louis XIV et les chambrières, essaye de s'initier aux bonnes manières, finit par s'esclaffer, entraînant le vice-roi dans son fou rire et lui jette, entre deux hoquets : « Ferdinand assieds-toi ! ». Voilà qui est réglé, Renoir se moque bien de Louis XIV.

*
**

« Le Carrosse du Saint-Sacrement » de Prosper Mérimée est une pièce « méchante », *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir est un film « bon ». On ne saura sans doute jamais — à moins que Renoir ne le précise — pourquoi exactement il s'est lancé dans cette entreprise plutôt que dans une autre. Interrogé il répondrait sans doute ce qu'il me répondait déjà, il y a un an :

« — Je me suis beaucoup éloigné du texte de Mérimée. Le problème était de digérer au cinéma une idée théâtrale. Et pour cela j'ai beaucoup modifié, tenu compte du fait que je tournais en Italie et pas sur les lieux réels de l'action de *La Périchole.* »

Sauf erreur de ma part, ce n'est pas Renoir qui a eu l'idée de faire un film d'après la pièce de Mérimée. Il désirait effectuer sa rentrée dans les studios européens, de même que maintenant il désire tourner en France. On lui a proposé divers sujets et c'est celui-là qui l'a séduit pour diverses raisons : la possibilité de continuer l'expérience « couleur » commencée avec *Le Fleuve* ; la faculté qui lui était accordée de transformer l'histoire à sa guise de façon à pouvoir continuer également le « message » du *Fleuve* ; la perspective enfin d'avoir pour interprète Anna Magnani qu'il pressentait — très justement — devoir être, par son tempérament, un personnage conforme à ses préoccupations actuelles.

Et ce qu'il dit aujourd'hui confirme son projet initial : « Le film étant tourné en Italie, ce fait m'a donné la clef de l'approche de mon sujet. J'ai oublié le Pérou et la Périchole pour être en Italie sur une scène italienne. La réalité extérieure ne joue aucun rôle. Dans mon histoire, le Pérou n'importe pas, le carrosse d'or symbolise la vanité humaine à qui la comédienne fait sauter le masque. »

*
**

Le Carrosse d'or aura d'abord pour nous une première vertu : celle de joindre les deux bouts de la boucle d'une évolution commencée en 1939 avec *La Règle du jeu* qui, venant après *La Bête humaine,* rompait complètement avec la structure habituelle du film chez Renoir et qui ne semblait pas pour autant annoncer la « période américaine », où se forma pourtant (*Swamp Water* et *The Southerner* sont à cet égard caractéristiques) l'éthique nouvelle qui aboutira au *Fleuve,* œuvre panthéiste qui se définit elle-même comme un acte d'amour et une leçon de bonté. Or *Le Carrosse d'or* c'est le message du *Fleuve* dans le rythme de *La Règle du jeu* et formulée par l'intermédiaire de la Commedia dell'Arte. Ce qu'il faut remarquer c'est que — volontairement ou non — Renoir va dans le sens de l'abstraction. *La Règle du jeu* et *Le Fleuve* étaient socialement et historiquement situés. Le *Carrosse* ne se passe nulle part et en un temps que seuls les costumes peuvent faire déterminer comme étant le XVIIIe.

L'unique élément auquel Renoir s'est attaché à donner une vraisemblance documentaire c'est justement celui dont le rôle n'est que dialectique : le *truchement,* c'est-à-dire la Commedia dell'Arte. Tout le reste est jeu, ballet de symboles et sans désir précis de créer des « caractères », ni même de poser des « types ». Dans *La Règle du jeu* les personnages étaient par moment Arlequin, Colombine ou Pantalon. Ici ils sont cela avant tout : seule Camilla, messagère personnelle de la pensée du réalisateur, pivot du manège où sont accrochées les balançoires qu'elle va faire tourner en pivotant sur elle-même, a droit à la double personnalité. Il n'y a qu'elle qui existe autrement que comme pantin sur les « planches » de la Comedia ou du palais du vice-roi. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir de contestation à ce sujet : quand Camilla cesse de s'intéresser à un de ses trois soupirants il disparaît de l'intrigue, on ne le voit plus. Le mécanisme pourtant du conte semble leur donner une revanche, une volonté d'autonomie : c'est sans être « appellé » qu'ils convergent sur la maison de Camilla pour la scène de la triple rencontre (rappel très net de la scène-poursuite de *La Règle du jeu*), mais ce n'est qu'illusion, Camilla apparaît et ils se figent à nouveau en poupées désarticulées qu'elle repousse du pied pour aller donner le carrosse à l'évêque, rendant du même coup l'autorité au vice-roi, Ramon à ses taureaux et Félipe à ses sauvages. La dernière parole enfin de Camilla ne sera pas celle d'une Colombine : c'est à tort qu'on a déjà écrit sur ce film que l'amour du théâtre l'y emporte sur tout chez Camilla. A Don Antonio qui lui demande si elle ne regrette pas ses trois soupirants elle répond : « Peut-être ».

Renoir n'a pas choisi pour rien de terminer son film sur une interrogation et de lui redonner soudain comme une « extrême-onction », au moment où le rideau tombe cette marge d'humanité, cette part d'incertitude de la vie concrète qu'il lui a refusé durant tout son déroulement. C'est qu'il ne veut en aucun cas prouver que l'amour du théâtre vaut mieux que celui d'un toréador,

d'un gentil jeune homme ou d'un charmant vice-roi (on sent que Renoir séduit par ce lunaire raffiné a lutté pour ne pas se laisser attacher par le personnage et lui donner un surcroît d'existence qui eut déséquilibré la machine). D'ailleurs Renoir a su habilement brouiller les cartes. Il s'est méfié de la facile opposition théâtre-réalité. Il n'y a pas d'un côté un Pérou (même de fantaisie) et de l'autre l'univers du théâtre. Tout est à l'intérieur du microcosme théâtre : le décor du palais du vice-roi se révèle lui-même être planté sur un théâtre ; le rideau tombe et sur le devant de la scène Don Antonio philosophe sur les artistes qui ne mentent, tuent, blessent et détruisent que dans la fiction et qui pourtant chaque soir meurent, renaissent, souffrent et aiment. Est-ce cela la leçon ? Non, car la caméra recule un peu et découvre l'amorce d'une salle : nous sommes toujours dans un théâtre. C'est non pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de cet œuf à tiroirs qu'il faut aller chercher l'intention. C'est, une fois de plus, le paradoxe du Théâtre Olympique de Vicense.

Et dans l'œuf nous trouvons autre chose qu'une banale dualité. A la question posée par Camilla devant le vice-roi dans le cabinet aux costumes : « Où est le théâtre où est la vie ? Où commence l'un où finit l'autre ? » Renoir ne répond pas parce qu'il sait bien que la question est banale et la réponse sans intérêt. Pour lui Camilla n'est la femme de cette question que par le contexte, elle est avant tout la femme d'un geste : le don du carrosse. Sans ce don le film n'était d'aucune utilité pour lui, le message ne « passait » pas. Le carrosse est d'or parce qu'il servira à transporter le Saint-Sacrement pour tous, pour les pauvres comme pour les riches. Camilla donc c'est le don, c'est la charité, c'est la tendresse, Camilla c'est l'amour contre la méchanceté, la vanité et la sécheresse de cœur.

A cette lumière je comprends mieux la phrase un peu mystérieuse et d'apparence illogique que me disait Renoir : « *Il s'agit de trouver une nouvelle forme de poésie, c'est pourquoi le cinéma a, avant tout, besoin d'un renouvellement moral.* »

***

Je n'ai envisagé ici — et bien incomplètement — qu'un aspect du film : ses intentions. Je souhaite que dans nos prochains numéros d'autres reprennent ce même aspect et traitent les autres. Il y a en effet encore beaucoup à dire sur : 1° les solutions apportées par *Le Carrosse d'or* aux divers problèmes du système de la co-production (et il faudrait pour cela voir, comme Renoir nous l'a demandé, la version anglaise du film qu'il considère comme la « version originale ») ; 2° sur la « performance » de la Magnani ; 3° sur la réussite des décors et des costumes ; 4° sur la couleur, supérieure à celle du *Fleuve*. Si ce dernier était peut-être — avec *Henry V* et quelques documentaires russes — le premier grand film en couleur, *Le Carrosse d'or* est sans doute le premier grand film de peintre. Les Arlequins de la « période bleue » entrent dans le cinéma par la grande porte sur des motifs de Vivaldi.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

LA REVANCHE DE L'OCCIDENT

TABU (TABOU), film américain de F.W. MURNAU et ROBERT FLAHERTY. *Scénario :* R. Flaherty et F.W. Murnau d'après un sujet de R. Flaherty. *Images :* Floyd Crosby. *Musique :* Hugo Riesenfeld. *Interprétation :* Reri, Matahi et les indigènes. *Production :* Paramount, 1931.

Ce film a été si souvent vanté dans notre revue — à laquelle les historiens futurs du cinéma reconnaîtront, je l'espère, le mérite de n'avoir pas peu contribué à réparer le jugement hâtif porté par leurs aînés sur le plus grand de tous les cinéastes — qu'on s'étonnera peut-être de lui voir consacrer une rubrique à l'occasion de sa reprise au Cinéma d'Essai. Mais je n'ai pas voulu manquer l'occasion de dire — et la vision récente que j'ai eu de *Tabou* n'a fait que me confirmer dans mon opinion — que c'est bien là le chef-d'œuvre de son auteur, le plus grand film du plus grand auteur de films.

La mode est au référendum ; on me pardonnera d'y céder. Dresser, entre amis, à l'heure du thé la liste de ses préférences est un agréable jeu de société et qui n'engage que votre humeur du moment. Qu'on me permette, toutefois, ici, de me poser, en même temps, en critique amoureux du cinéma et désireux de prouver non seulement qu'il est un art, mais dirai-je avec une emphase que je crois légitime, l'art de notre temps...

Je voudrais en quelque sorte inverser le syllogisme et de la preuve de la conclusion, que *Tabou* est un des sommets de l'Art, remonter à ces fameuses prémisses qui postulent la grandeur d'un genre encore si décrié. S'il me fallait tout simplement démontrer que la dernière œuvre de Murnau est le meilleur documentaire, ou la plus belle



F.W. Murnau pendant la préparation de *Tabou*.

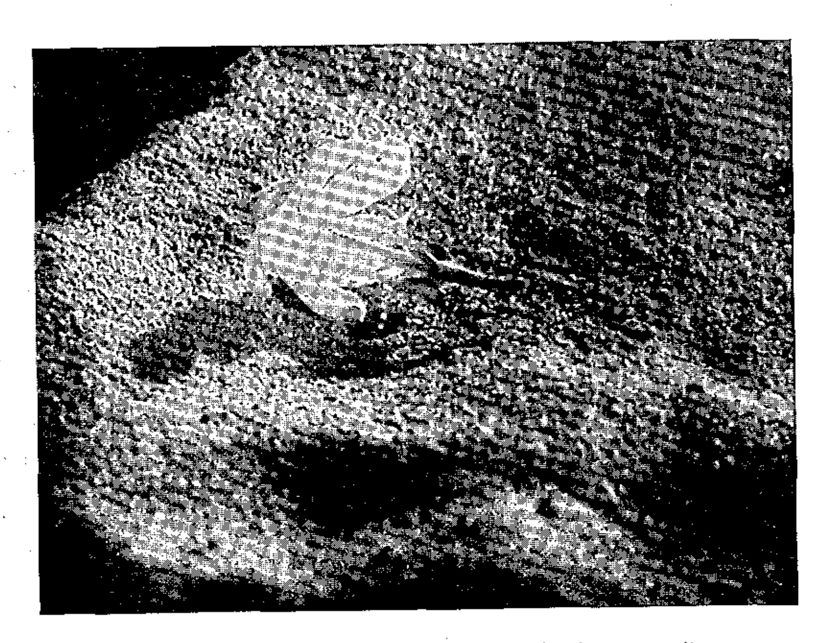
histoire d'amour, ou la création la plus spécifique du cinéma, peut-être craindrais-je d'être à court d'arguments et ce n'est point par témérité mais par une sorte de prudence que je me plais à confronter le metteur en scène allemand avec Sophocle ou Praxitèle plutôt qu'avec Eisenstein, Griffith ou Renoir.

L'Histoire nous aide, ici, puisque le même paradis tahitien — nouvelle Toscane où Murnau rencontra Matisse — avait quarante ans plus tôt servi de terre de refuge au maître vénéré de la peinture moderne, Paul Gauguin. Mais où cet exilé volontaire déployait le drapeau de la révolte et, dans les écrits qu'il nous a laissés, jetait l'anathème à la fois sur l'art de l'occident et sur les canons de la beauté aryenne, c'est en conquérant et messager de notre culture que le plus germain des cinéastes prétendit planter sa caméra.

Tabou a la beauté des anciens âges, mais sa jeunesse ne doit que fort peu au clinquant de la « barbarie ». Sous leur peau bronzée, c'est un sang blanc qu'il fait couler dans les veines de ces Polynésiens, race d'origine contestée et dont le contact avec les Européens n'avait fait que développer la langueur native. En tout cas je ne connais, en ce siècle, pas d'œuvre qui porte plus profondément la marque de l'esprit de l'Occident ; où s'affirme mieux cette aptitude, qui est celle de l'art de nos climats (songeons aux peintures de Lascaux), de peindre le mouvement par la représentation de l'immobile, de préférer au hiératisme des poses, dont Gauguin fit ses délices, l'évidence nue d'une chair mystérieusement modelée par les inflexions de la pensée (je pense à cette scène où le jeune Tahitien, la tête sur les genoux, les muscles relâchés par le désespoir évoque le bas-relief grec du *Chasseur endormi*) ; où les gestes et les regards de l'homme soient plus empreints de cette hauteur, de cette sécheresse qu'on ne trouve qu'aux demi-dieux de l'Iliade, aux héros des Niebelungen, plus baignés de ce halo spirituel dont Chateaubriand eût aimé parer ses épopées chrétiennes ; où à la manière des tragédies grecques la solennité du drame soit plus amplement orchestrée de la grande voix du chœur des éléments (l'emprise du cinéaste sur la matière naturelle est telle, ici, qu'on distinguerait avec peine ce qui ressortit au domaine de la mise en scène et à celui de l'image, l'éclat de la photographie devant plus au mouvement incessant des masses ou des particules brillantes qu'à la répartition statique des zones d'ombre et de lumière ; sommet du raffinement dans l'art et qui rappelle la façon dont Beethoven, dans ses derniers quatuors, traite le chant à l'intérieur de l'harmonie, ou Cézanne utilise la couleur qui selon son mot célèbre « crée la forme ») ; où la sensualité à la fois chaste et trouble des baignades, et même des danses ferait plutôt songer des rêveries érotiques d'une imagination d'homme du Nord.



F.W. Murnau : *Tabou*.



F.W. Murnau : *Tabou*. (« De ta nature nous ne devrions connaître que ce qui vit dans notre voisinage immédiat. » GŒTHE).

Qu'il y ait là trahison à l'égard du modèle, nul ne le contestera et *Tabou* est bien, à cet égard, le plus faux des documentaires. Non moins faux que cette fresque magnifique qu'autour des mêmes années le juif russe Eisenstein dressait de la civilisation aztèque, essayant de retrouver dans les formules de la beauté pré-colombienne les secrets de la mathématique égyptienne ou hébraïque. Qu'importe, si de toutes les œuvres de notre temps, l'exotique *Tabou* est celle qui fait le plus profondément vibrer mes fibres européennes, me prend par le cœur là où Gauguin ne flattait que l'intellect et le désir morbide qu'a l'Occident moderne de brûler ce qu'il avait jadis adoré. « De la nature nous ne devrions connaître que ce qui vit dans notre voisinage immédiat » faisait dire Gœthe à Odile, l'héroïne des *Affinités Electives*. A cette admirable formule où je vois non étroitesse d'esprit mais mise en garde contre les pièges *d'une fausse charité où chacun se perd*, sans sauver l'autre, notre peinture, notre littérature, notre musique se flattent d'infliger *un démenti*. Seul *peut-être*, l'art que je célèbre ici, par sa robuste santé et les limites mêmes de sa condition mécanique, peut nous faire croire qu'il n'est pas encore révolu le temps où le plus raffiné de tous les peuples sculptait à sa propre image le visage et le corps de ses dieux. Je ne m'indignerais pas tant de voir dans un festival *Rashomon* préféré au *Fleuve* (cet autre *Tabou*) si je ne devinais dans ce choix non la marque d'une louable impartialité mais de ce masochisme dont Gauguin fut l'un des premiers à nous inoculer le virus.

« Tout ce qui s'est réalisé dans son espèce doit dépasser son espèce, doit devenir autre chose qui ne puisse se comparer à rien », disait Gœthe dans le même ouvrage. Phrase qu'on applique généralement à l'art. Qu'on me pardonne d'avoir, à propos de *Tabou*, fait appel à des normes qu'un critique de film ne peut d'ordinaire invoquer sans être taxé de prétention.

MAURICE SCHÉRER

LEONARD ET LES CINEASTES

LEONARD DE VINCI, film français en Gevacolor d'ARCADY. *Scénario et supervision :* Luciano Emmer. *Images :* André Thomas. *Musique :* Roman Vlad. *Commentaire français :* Marcel Brion. *Production :* Flag-Films et Cinéart-Films, 1952.

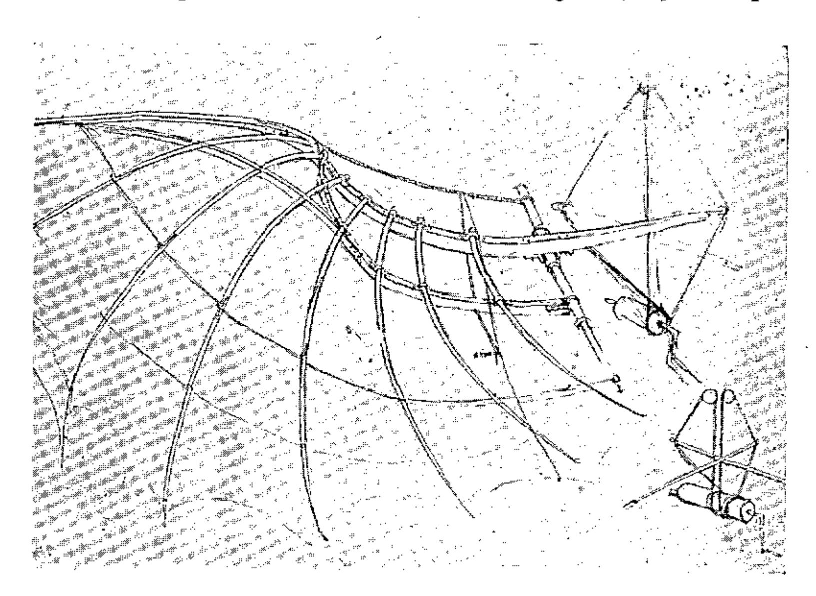
Je ne crois pas beaucoup aux vertus morales de l'artisanat transcendental, vous savez, le bon serrurier Louis Capet, la belle ouvrage, la médaille des vieux travailleurs. Arcady est des plus ingénieux artisans qu'on puisse imaginer. Sa table de trucage, ses méthodes de

fabrication des caches et contre-caches, dépassent en habileté tout ce que j'ai vu dans ce genre ; je ne doute pourtant pas qu'un peu plus de moyens, un peu moins d'acrobatie financière, voire le passage au stade industriel, ne le satisfasse beaucoup ; je le trouve donc extrêmement sympathique ; il est bon musicien, ce qui achève de séduire, et vient de composer pour son Brueghel, dont nous reparlerons, une partition très intéressante ; bref, il n'a pas son pareil pour filmer des documents. Il y avait dans *Légende cruelle*, exécuté d'après une idée de Pommerand, quelque chose déjà qui donnait au film sur l'art une direction bien différente de celle suivie jusqu'alors.

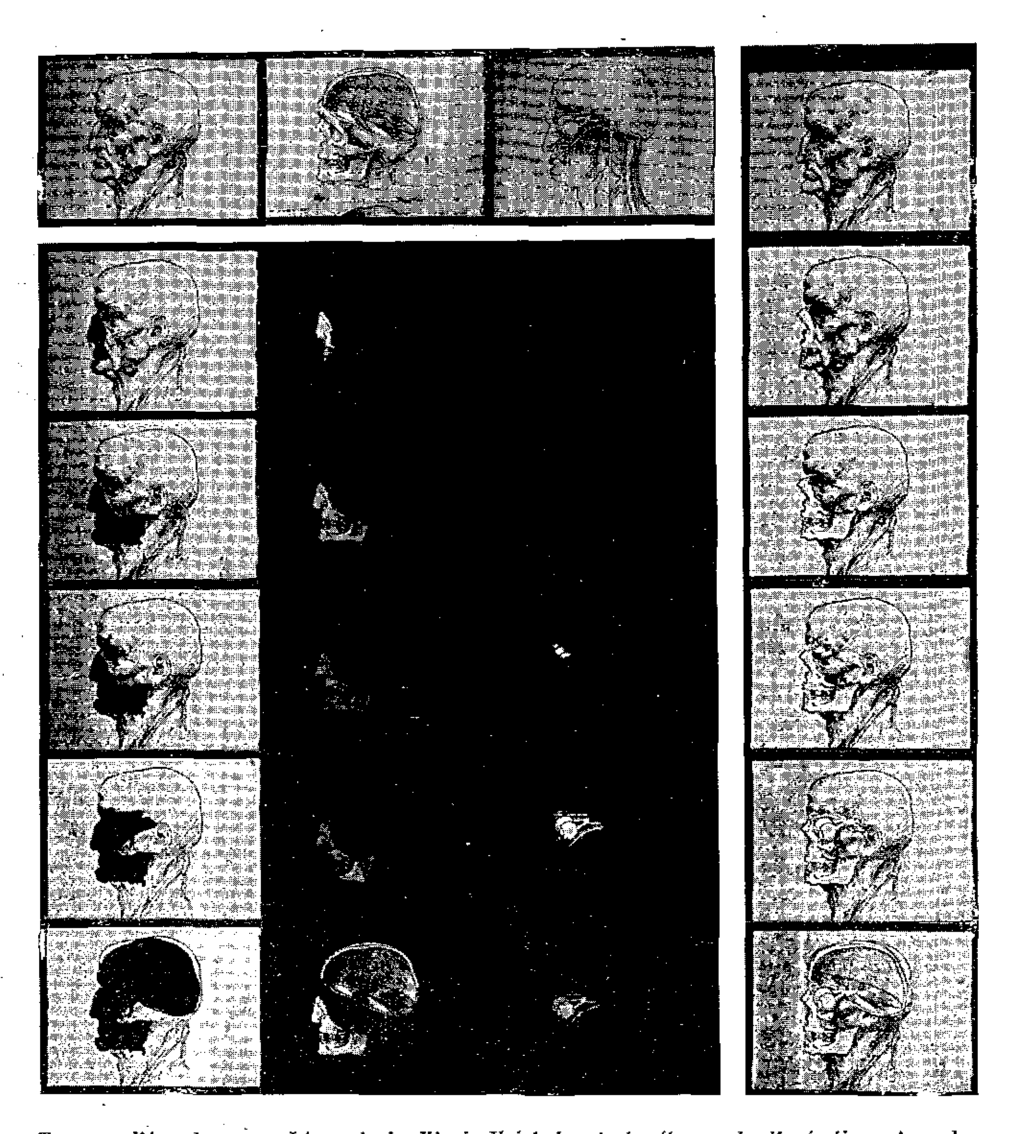
A mon sens, le film d'art proprement dit, quand il se tient à l'illustration cinématographique d'une œuvre, est une entreprise bâtarde : elle détruit l'essentiel d'un tableau, le cadre, la composition formelle dans un espace déterminé. Luciano Emmer et Enrico Gras, créateurs du genre, avaient cherché dans le Giotto à recomposer dans le temps des éléments disposés dans l'espace, pour *une série* de fresques ; mais ce qui est légitime dans un but de dramatisation, dans le cadre d'un *essai*, ne l'est plus, comme on en a de nombreux exemples s'il ne s'agit que de jouer avec une caméra et un tableau. L'idée d'Emmer et Gras était d'animer un document en bougeant une caméra. Après eux, et compte tenu de leur expérience, on pouvait arriver au même résultat par un montage approprié de nombreux plans fixes. Arcady, après une série d'expériences préliminaires, introduit enfin dans la technique du film sur documents fixes une série de trucages optiques, encore moins respectueux du document original, et qui ne deviennent, encore plus, utilisables sans tricherie, que dans le cadre d'un *récit*.

On peut donc dire que la partie centrale du *Léonard* est un moment essentiel dans l'histoire du film sur documents fixes, improprement nommé film-peinture, ou film d'art. La part de Luciano Emmer est difficile à déterminer ; elle n'est pas dans la révolution technique qui se produit ainsi. Le découpage même de la partie centrale du film est proprement diabolique ; et d'une grande fidélité à l'esprit de Léonard, à la méthode de Léonard telle que la définit Valéry, « ...les manifestations énumérées peuvent se considérer comme les portions finies d'espace ou de temps ... dont la signification et l'usage ordinaires sont négligés, pour que n'en subsistent que l'ordre, et les réactions mutuelles... »

Ainsi, la partie centrale du film qui appréhende le monde extérieur et la connaissance des phénomènes de ce monde extérieur, à partir de l'analyse anatomique du corps de l'homme, est-elle à la fois sur le plan intellectuel, et sur le plan cinématographique, un remarquable effort de synthèse. La fantastique habileté d'Arcady s'y montre en pleine lumière. La superposition des planches anatomiques, la reconstitution, comme si Léonard dessinait devant nous, des plans, des épures, des schémas, l'apparition, un par un, des moments, saisis par le crayon, du vol des oiseaux, des pas du cheval, l'animation du vol des oiseaux, le vieillissement du jeune homme sont des prouesses incroyables, des tours de force de patience et d'ingéniosité. Le découpage même de ce fragment, rythmé par le retour à



Arcady : *Léonard de Vinci*. (Aile articulée pour machine à voler).



Trucage d'Arcady pour *Léonard de Vinci.* Voici les trois étapes de l'opération. A : les 3 dessins du haut, sur une colonne horizontale, sont ramenés à une dimension commune, pour devenir superposables. Ce sont les 3 éléments du trucage. B : les 3 premières colonnes, verticalement, sont les éléments de cache et de contre-cache qui, tournés image par image et superposés, vont donner les phases successives de l'animation. C : la colonne verticale de droite montre la succession des images du trucage terminé, tel qu'on le voit à la projection.

l'homme microcosme, est inséparable de cette virtuosité d'exécution. Il est un modèle de clarté dans le discours ; l'apparition successive des cinq sens, et de leurs conséquences sur la manière de saisir le monde, est une idée du scénario comme il en existe peu.

D'où vient donc le sentiment de lassitude que ressent le spectateur, à la projection du film dans son ensemble ? La première partie, *interminablement consacrée aux paysages* où vécut Vinci détonne, comme une édition de la « Méthode de Léonard de Vinci » qui serait illustrée par le photographe d'art Yvon. La fin du film, plate et insipide animation de reproductions de tableaux comme on en a vu des douzaines, pesamment descriptive, voire didactique, assoupit irrésistiblement le spectateur que toute la partie centrale avait arraché de son fauteuil. On dit que le film sera exploité en trois morceaux, que toute une cuisine de distribution doit avoir lieu. Si les prières et les vœux pieux peuvent avoir

la moindre influence, souhaitons que le chef-d'œuvre qu'est la partie centrale du film, dont le titre pourrait être « la connaissance du monde extérieur », fasse un tout.

Un commentaire, presque constamment terne et descriptif, ne trouve de chaleur que dans ce même fragment. La musique doit avoir près de deux kilomètres de long, c'est tout ce qu'on peut en dire. Il est rare de trouver donc aussi peu d'unité dans un même film.

Je suis à peine au courant des circonstances de la production. Elles ne me semblent pas étrangères à cet état de fait. Mais comme la passion emporte toujours, on n'est pas loin de se dire qu'un prélude et une conclusion aussi complètement ennuyeux accroissent le bonheur qu'on ressent au spectacle de la virtuosité étourdissante qui est au cœur du film.

PIERRE KAST

L'ECRAN DIABOLIQUE

LE RIDEAU CRAMOISI, film d'ALEXANDRE ASTRUC. *Scénario et adaptation :* Alexandre Astruc d'après la nouvelle de Barbey d'Aurevilly. *Images :* Eugene Schuftan. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Interprétation :* Anouk Aimée, Jean-Claude Pascal, Madeleine Garcia, Jim Gerald. *Production :* Argos-Films, Como-Films, 1952.

Le violent, passionné, hautain et désinvolte Barbey d'Aurevilly, — gilet rouge attardé parmi les redingotes déjà verdissantes des naturalistes, — champion tardif d'une conception romantique de la grandeur et de la passion, s'est expliqué dans divers écrits, et notamment dans la Préface qu'il consacra aux « Diaboliques », sur le sens qu'il entendait donner à cette œuvre. Est-ce moins par conviction intime que parce qu'il avait à se défendre contre les virulences d'une cabale (l'éternelle cabale...) qui, pour avoir été moins retentissante que celles qui visèrent « Tartuffe » ou « le Mariage de Figaro », n'en fut pas moins semblable dans son principe et surtout dans ses mobiles ? Toujours est-il qu'il prétendit, la tête haute, servir bien davantage la morale et le catholicisme en écrivant « Les Diaboliques », que ses détracteurs, les petits « diables de la vertu » qui sont comme les fonctionnaires de l'hypocrisie et les spéculateurs de la morale mondaine.

Il écrivit : « *Bien entendu qu'avec leur titre de* Diaboliques, *elles n'ont pas la prétention d'être un livre de prière ou d'*Imitation chrétienne... *Elles ont pourtant été écrites par un moraliste chrétien, mais qui se pique d'observation vraie, quoique très hardie, et qui croit — c'est sa poétique, à lui — que les peintres puissants peuvent tout peindre et que leur peinture est toujours assez* morale *quand elle est* tragique *et qu'elle donne l'*horreur des choses qu'elle retrace. *Il n'y a d'immoral que les Impassibles et les Ricaneurs.* » Il ajoutait : « *Pourquoi l'auteur a-t-il donné à ces petites tragédies de plain-pied ce nom bien sonore — peut-être trop — de* Diaboliques ?... *Est-ce pour les histoires elles-mêmes qui sont ici ? ou pour les femmes de ces histoires ?... Ces histoires sont malheureusement vraies. Rien n'en a été inventé.* » Et plus loin : « *Quant aux femmes de ces histoires, pourquoi ne seraient-elles pas les* Diaboliques ? *N'ont-elles pas assez de diabolisme en leur personne pour mériter ce doux nom ? Diaboliques ! il n'y en a pas une seule ici qui ne le soit à quelque degré. Il n'y en a pas une seule à qui on puisse dire sérieusement le mot de : Mon Ange ! sans exagérer... Pas une ici qui soit pure, vertueuse, innocente. Monstres même à part, elles présentent un effectif de bons sentiments et de moralité bien peu considérable. Elles pourraient donc s'appeler aussi* Les Diaboliques, *sans l'avoir volé...* »

Jusque dans *Le Rideau cramoisi,* première nouvelle du recueil et l'une des plus réservée dans la peinture du « diabolisme féminin », on retrouve la misogynie de Barbey, misogynie des hommes trop fiers, faite à la fois d'une rancœur de dupés et d'un mépris stoïcien en face de la ruse, de la dissimulation et du manque de scrupules, — d'ailleurs balancés par une attirance trouble, vertigineuse, pour les paroxysmes d'énergie et les gouffres d'absolu de l'âme féminine.

La nouvelle elle-même se présente sous la forme d'une longue conversation, à vrai dire presque monologuée, entre le narrateur et un officier chenu du genre « vieux beau ». Le récit prend assez banalement prétexte de la traditionnelle panne de diligence, survenant ici en pleine nuit dans la ville où, jeune sous-lieutenant, l'officier vécut son extraordinaire aventure dans la chambre « au rideau cramoisi ».

De cette histoire, Astruc a fait un très beau morceau de cinéma : le sujet, il l'a sublimé, le style, il l'a épuré au maximum, ou plutôt, il a substitué à celui de Barbey son propre style beaucoup plus pur, plus contenu. L'itinéraire de l'adaptation s'est constamment dessiné dans le sens de la rigueur. Bien plus, il est intervenu entre la conception écrite du film et son tournage un supplémentaire dépouillement.

Faisant évidemment disparaître le cadre



Anouk Aimée et Madeleine Garcia dans *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc.

gratuit du récit (le voyage en diligence), Astruc n'en a retenu que le sujet, dépouillé de la phraséologie brouillonne qui l'alourdit parfois, du fatras d'incidences historiques ou sociales, de réflexions morales, voire d'à-côtés métaphysiques. Le souffle puissant, le rythme large, l'éclat hautain du récit, qu'on ne peut dénier à Barbey, ne parviennent pas toujours à élever le ton de la conversation tour à tour déclamatoire, familier, voire trivial. Dans ce *souvenir de garnison*, il y a aussi un côté *gaillard*, un côté : « *et j'avais raconté toute mon aventure à mon brave Louis, qui s'était tire-bouchonné sa longue moustache blonde en m'écoutant, et qui m'avait dit, sans se gêner, car nous n'étions pas des moralistes dans le 27ᵉ : — Fais comme moi ! Un clou chasse l'autre. Prends pour maîtresse une petite* cousette *de la ville, et ne pense plus à cette sacrée fille-là !* ». Toutes ces scories ont disparu dans le film.

Le texte, quasi-intégralement issu de celui de la nouvelle — à quelques liaisons près, — reprend certains des plus beaux passages de Barbey dont a été respecté le rythme original, mais bannies impitoyablement les boursouflures : épithètes plus ou moins claironnantes, surcharges, redites et maladresses.

Les personnages ont subi la même loi. Supprimant purement et simplement le narrateur (l'officier lui-même est devenu le récitant) et la servante qui fait quelques apparitions dans la nouvelle, le film n'accorde aux parents qu'une présence fantomatique qui trouve son unique nécessité dans la fonction de contre-point qu'elle remplit à l'égard du couple d'amants. Ajoutons que la mutité de ces deux personnages secondaires, due à la conception générale de l'œuvre, atténue providentiellement leur convention.

Dans cette atmosphère raréfiée, la caméra a tendu aux deux protagonistes de la secrète aventure, exclusif centre d'intérêt, ses pièges incessants : ainsi se construit devant nos yeux (et en nous...) cette lente conspiration de deux êtres pour rompre l'infernal et douloureux cercle de solitude, — entreprise sans doute dénaturée ou sacrilège, puisqu'elle devait se payer de la mort...

Barbey s'étendait de temps à autre avec quelque complaisance sur le caractère « diabolique » de cette fille sortie à 18 ans d'un couvent où elle avait été élevée parmi les religieuses, pour rentrer dans le sein à peine moins reclus d'une famille à peine moins dévote. Il l'opposait à la timidité vite effarouchée de ce petit bravache de 17 ans d'une fatuité fraîchement émoulue des écoles militaires, — et que le film a vieilli de trois ans, trois ans qui comptent à cet âge...

Les talents conjugués d'Anouk Aimée et d'Astruc ont marqué la mystérieuse personne d'Albertine, la meneuse de jeu, d'une passion plus noble, d'un abandon plus éperdu, d'une hauteur plus souveraine, d'un feu plus douloureux, que ne l'avait fait Barbey. C'est bien là *« le lourd couvercle de marbre qui brûlait, chauffé par en-dessous... »*

Ainsi le couple est-il tiré ici bien au-dessus de ce qu'il était dans *la nouvelle*, et auréolé de ce signe tragique et rayonnant des amours impossibles.

Cette espèce d'impassibilité incandescente, d'abstention et de frustation perpétuellement

frémissantes, cette inexorabilité acceptée de la passion, qui marquent l'œuvre toute entière et qui trouvent leur écho dans le rythme de la réalisation lent mais implacable, confèrent au film son romantisme glacé. Un halètement court, retenu par l'angoisse et l'inhibition a remplacé le souffle chaud, impétueux et impur de Barbey.

On conçoit aisément à quelle *nécessité* devait répondre, dans ce climat complexe, le style des images (plastique, composition et cadrage) : la beauté formelle de celles-ci, l'aride somptuosité de cet univers d'escaliers, de miroirs, de candélabres, de cristaux et de flammes, tout ce luxe des choses plus que jamais étranger, cette solennité du monde sensible plus que jamais intemporelle sont accentués, *révélés*, par le déroulement presque toujours nocturne de l'action. Cette *nécessité*, partout sensible, exclut la possibilité d'une beauté purement formelle, d'un esthétisme strictement gratuit : c'est ainsi que si chaque objet ne *symbolise* pas nécessairement quelque chose (rien n'est fastidieux et pesant autant que la *signification automatique et obligatoire*, si j'ose dire) il s'intègre toujours dans une perspective bien définie qui peut être d'ordre plastique, rythmique, dialectique ou même symbolique.

Il y aurait matière à longs développements non sur le *décor*, qui est un terme restrictif, mais sur le monde dans lequel Astruc enclôt ses personnages : monde désertique, mais par sa signification plus *authentique* encore que le réel. En même temps que le lieu dramatique proprement dit (la maison : salle à manger, chambre, escalier étiré vers des paliers inaccessibles, fausses profondeurs des glaces) a vu distendre ses proportions, le monde extérieur, l'univers au second degré qui commence au delà des murs, n'ayant d'autre fonction que d'enclore cette première prison d'une autre prison, infinie mais plus vide encore, n'est que rarement entrevu ; et quand la caméra y sort, c'est toujours — excepté dans la séquence de la fuite — pour retourner son objectif vers l'huis-clos de la tragédie : l'intérieur secret de la maison. Ainsi les prisons se déduisent-elles les unes des autres, comme les tronçons d'une longue-vue. Ce *confinement* est brièvement mais explicitement indiqué à deux ou trois reprises : plan extérieur d'une des fenêtres de la salle à manger aux vitres trempées de pluie, au travers de laquelle se devinent les quatre personnages en train de dîner ; courte séquence dans le jardin, la nuit, où le héros se tient à l'affût sous la fenêtre au rideau cramoisi ; image, après la mort d'Albertine, de l'officier accablé, au petit jour, derrière la vitre embuée.

Ainsi l'exil de ces êtres au milieu d'eux-mêmes trouvent-ils sa correspondance dans tout ce qui les entoure, et l'essentiel objet du film réside-t-il infiniment moins dans l'anecdote qui n'a été qu'un point de départ, que dans le traitement des thèmes qui constituent évidemment le plus riche de sa substance : la solitude, l'ennui, l'attente, la frustration, les élans de la passion, la mort, l'abandon, la panique, c'est-à-dire de nouveau la solitude.

Cependant, plus encore qu'à la mise en valeur de ces thèmes, le son si plein, la beauté si puissamment insolite de l'œuvre est due à une espèce de *restitution poétique du temps*, du *temps retrouvé* dans son épaisseur, dans sa durée romanesque, beaucoup plus que construit selon les lois traditionnelles du progrès dramatique. A vrai dire, Astruc s'est apparemment peu soucié d'élaborer un complexe et minutieux édifice dramatique lequel, en fait, se limite ici à trois ou quatre *à-coups* de l'action qui, chacun, font entrer le récit dans une phase nouvelle, — et dans l'intervalle desquels s'inscrivent les thèmes évoqués plus haut — : l'apparition d'Albertine, la main saisie, la première visite d'Albertine dans la chambre de l'officier, la mort.

Il est peu de dire que le commentaire « off », véritable incantation du passé, dit par Yves Furet avec la sécheresse et le feint détachement qui donnent à un texte sa plus grande puissance d'évocation et de nostalgie, ne fait jamais double emploi avec les images : le perpétuel décalage dans lequel il se trouve par rapport au déroulement visuel de l'action accentue ici le relief de la durée, cette *troisième dimension* qui importe bien plus que celle après laquelle les techniciens courent tant...

Remarquons enfin que le commentaire bénéficie de cet avantage particulier aux textes « off » de pouvoir être beaucoup plus « littéraires », et surtout avec moins de risques, que les dialogues toujours tiraillés vers un réalisme immédiat ou, dans le parti-pris contraire, souvent gâtés par d'inaudibles effets de recherche ou de préciosité.

Diverses critiques ont été adressées à ce film et notamment le « ce n'est pas nouveau » sur quoi l'on se rabat trop souvent pour cacher le vide d'arguments créé par l'absence d'une « tête de pont dialectique » qu'on n'a pas réussi à ouvrir au flanc d'une œuvre. N'est-ce pas parfois un signe d'impuissance que de ne se satisfaire que du *nouveau*, et de myopie, que de confondre systématiquement nouveauté avec progrès, avec originalité ? La beauté est-elle *nouvelle ?* Il n'est que trop évident que par son tempérament même et son talent Astruc se sent très proche des maîtres du cinéma allemand et qu'il accuse l'influence de Murnau, et aussi, dans la photographie et l'emploi de la lumière, de Robison (*Le Montreur d'ombres*) ; d'autre part, Schuftan, son opérateur, n'était pas là pour contrarier cette tendance. L'essentiel est qu'il n'ait pas « refait » du cinéma allemand de 1925, et il n'en a pas refait : il emprunte seulement certaines de ses voies.

Si les critiques précédentes me semblent

peu justifiées, il en est une qui s'appliquerait plus judicieusement : on peut constater, à partir de la mort d'Albertine, une chute de tension dans le récit qu'il était probablement, de par les données mêmes, impossible de pallier : elle provient de la brusque retombée du débat, des hauteurs où il se situait jusqu'alors, au niveau des sentiments primaires et frustes de la peur, de l'affolement, chez un très jeune homme. L'on n'a plus dès lors, ici et là, que quelques très belles images d'abandon et de mort dans le petit jour des vivants.

On est loin du thème platonique de la solitude ou de l'exil : le sous-lieutenant a prosaïquement la trouille, l'aube point, et les charmes, les sortilèges, les « high spirits » des nuits passionnées se sont évanouis en même temps que la vie d'Albertine. Reste seul un jeune homme affolé qui redécouvre au terme d'un délire tenace les perspectives logiques et réalistes de sa vie d'homme, de sa carrière d'officier. Seul avec, dans les bras, ce grand cadavre blanc, d'une pureté souveraine, qu'il s'épuise à soulever comme le rocher de Sisyphe.

Il faut mentionner pour conclure la belle musique de Jean-Jacques Grünenwald, un de nos meilleurs compositeurs de musique de film, qui, lorsqu'il utilise la « musique de fond », excelle à éviter les écueils de la grande orchestration et ses effets tapageurs, faciles, et pléonasmatiques.

Ce premier film d'un jeune réalisateur, que l'on peut qualifier d' « exercice de style » si l'on bannit de cette expression ses arrière-plans péjoratifs de gratuité formelle, fait bien augurer du temps, que nous espérons prochain, où il se mesurera, dans leur intégralité, aux risques et aux embûches de son art, — car, avant son intelligence, sa culture et son habileté, il a la chose du monde la plus nécessaire à l'artiste : un *tempérament.*

JEAN-JOSÉ RICHER

AMERICAN WAY OF DEATH

DEATH OF A SALESMAN (LA MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR), film américain de LASLO BENEDEK. *Scénario :* Stanley Roberts, d'après la pièce d'Arthur Miller. *Images :* Frank Planer. *Musique :* Alex North. *Interprétation :* Frederic March, Mildred Dunnock, Kevin Mac Carthy. *Production :* Stanley Kramer (1952), présentée par Columbia.

Dire d'un film qu'il est « social » n'est pas, en général, un service à lui rendre. On peut encore aggraver son cas en parlant de naturalisme. Puis, par sadisme, y ajouter quelques mots bien sentis sur le théâtre filmé. Porter enfin l'estocade finale en disant : et quelle performance d'acteur.

Or, il faut bien se rendre à l'évidence, *Death of a Salesman* est une pièce « sociale » mise en film dans le cadre de l'esthétique naturaliste, et où l'on a taillé à plaisir la part du lion à Frederic March. Enfin, à vue de nez, le film dure deux bonnes heures, bien sonnées. Au départ, on se dit qu'on n'est pas venu là pour rigoler.

Pourtant, *Death of a salesman* est un grand et beau film, qui sans doute n'éblouit pas, mais qui réussit à toucher même un cœur extra sec comme le mien, et par les moyens les plus honnêtes, sans plaider, sans prêcher, sans agiter de mouchoir. Arthur Miller, me disent ses amis français, ne s'est pas intéressé à l'aspect « social » de sa pièce, seulement à l'histoire de l'homme qu'il racontait ; si sa pièce porte au delà d'un individu, il se défend de l'avoir cherché. Sans doute *faut-il voir là le secret de sa discrétion,* sur le plan de la thèse.

« Enrichissez-vous », disait Guizot. « Ce qui est bon pour la Général Motors est bon pour les U.S.A., et inversement » proteste Charles Wilson, au moment où le Congrès lui demande de se débarrasser de son portefeuille d'actions pour accepter d'être ministre dans le récent cabinet Eisenhower ; et les journaux furent emplis de ce conflit cornélien, perdre des sous, ou renoncer à être ministre ; il est ministre, merci ; il y a encore de l'amour de la patrie dans l'air. Je discutais l'autre jour du point de savoir si beaucoup d'Américains croient encore qu'on peut devenir Henry Ford en commençant par vendre des journaux, ou ramasser dans la rue un vieux clou rouillé. En tout cas, admettant que le drame des jeunes Américains soit précisément de rigoler quand on leur dit ça, le drame de la génération du Salesman d'Arthur Miller est de l'avoir cru dur comme la Bible.

Le monde de la « free enterprise » le monde où l'on monte les barreaux de l'échelle sociale selon son travail et son mérite, le monde où les bons vendeurs réussissent et transcendent leur vie, présente à coup sûr le revers que dévoile ce film austère, difficile et passionnant. L'histoire d'un raté commercial, sentimental et familial ne procure aucune joyeuse détente. On grince des dents. On souffre. Mais il y a des moments d'une étonnante grandeur.

L'œuvre complète de Lazlo Benedek n'est pas présente à ma mémoire. Je ne saurais donc prétendre à quelque critique scientifique. Le découpage, la construction du film

sont d'une grande vigueur. La juxtaposition perpétuelle du monde imaginaire, du monde présent, et du passé, le passage continuel d'un de ces trois plans à l'autre donne une singulière puissance dramatique, une valeur exceptionnelle à une histoire dont le propos délibéré est de se cantonner dans le quotidien, le terne, voire le vulgaire.

Il y a peu d'exemples d'un remplacement aussi habile et aussi convaincant du temps réel par le temps dramatique ; dans le style naturaliste, on n'avait jamais vu ça.

Frédéric March est en piste d'un bout du film à l'autre. Il doit y avoir bien peu de plans dont il n'est pas. Il joue de tous les registres de son petit orgue personnel. Je n'aime ni les passages crispés, ni les passages lyriques ou hallucinés. Il est extraordinaire, pour tout le reste, et sa présence est convaincante. Il est rare qu'un film américain repose presque entièrement sur les épaules d'un acteur ; il est encore plus rare de voir que son échine ne plie pas ; Frédéric March est ici l'artisan principal de l'émotion.

Comme d'habitude, ce qui paraît le plus faible dans le film est ce qui tenait probablement le plus au cœur des auteurs. Les variations sur le mythe du père, et du père déchu, sont mises en lumière, comme le moteur principal du drame. C'est ce qui m'a le moins convaincu. Sans doute le mythe du père américain est-il moins important que le mythe de la mère américaine, la fameuse « *mom* » dont Dorsday eut bien dû citer l'importance dans la misogynie américaine, dont il est la clé (1). En particulier, le nœud dramatique du film, le père surpris par son fils au moment où il commet le péché avec une femme de basse moralité reconnaissable à sa lingerie noire, est, tout important que soit le puritanisme et l'horreur de la chair dans la morale familiale américaine, d'une relative faiblesse.

Le véritable tragique est ailleurs. La société américaine évolue. On ne juge peut-être plus aujourd'hui absolument un homme d'après son revenu. La pratique du « il vaut tant de dollars » est encore importante. Elle était l'essentiel de la vie sociale, pour la génération du commis-voyageur. Le raz de marée électoral qui vient de porter au pouvoir les républicains montre que la conception de « l'american way of life » conçue comme un lien nécessaire *capacité-réussite* est loin d'être ébranlée. Ce film la met courageusement en doute. Inutile de chercher ailleurs la source de l'émotion qu'il procure.

PIERRE KAST

MINA... TROP BEYLE

MINA DE VANGHEL, film de MAURICE CLAVEL et MAURICE BARRY. *Scénario et adaptation :* Maurice Clavel, Maurice Barry et Georges Rouquier d'après la nouvelle de Stendhal. *Images :* Eugene Schuftan. *Musique :* J.J. Grunenwald. *Interprétation :* Odile Versois, Maria Sabouret, Alain Cuny, Jean Servais. *Production :* Argos-Film, Como-Film, 1952.

Mina de Vanghel pose et résoud les problèmes de l'adaptation littéraire à l'écran en des termes surprenants.

Disons-le tout de suite et tout net, Maurice Clavel a traité le récit avec une liberté que l'autorité du film, l'assurance de son style, l'importance du texte, ne laisseraient pas soupçonner si l'on ne se rapportait à l'original. On a vu souvent des réalisateurs ne retenir d'un ouvrage qu'un prétexte ou un thème, transposer d'un lieu et d'une époque en d'autres lieux et d'autres temps une intrigue et des personnages. Renoir qui le fit dans *Les bas-fonds* s'apprête à recommencer dans *Premier Amour* après avoir mené Mérimée en carrosse. Mais l'extraordinaire entrelacs de fidélité et de transposition qui fait le tissu du film de Clavel n'a sans doute pas eu d'exemple. On en aura une idée sachant que le commentaire dit par Michel Bouquet et dont l'importance tant dramatique que psychologique est si grande n'emprunte en réalité que trois ou quatre phrases à la nouvelle. Maurice Clavel a récrit un texte imaginaire de Stendhal plus stendhalien que nature et dans lequel l'esprit le plus averti ne saurait distinguer les fragments originaux. Mais non pas dans un goût nouveau : comme Stendhal l'aurait écrit s'il avait été le scénariste de Clavel. Diabolique habileté qui rend au metteur en scène sa liberté en lui assurant la fidélité... de l'écrivain, liberté aussi, on s'en doute, qui n'est pas à la portée de tout le monde et dont on voit mal qui d'autre que Maurice Clavel pourrait s'octroyer les avantages.

De la nouvelle le film ne conserve que le thème général et le fil principal de l'intrigue, le déguisement de Mina en servante pour conquérir le mari de Madame de Larçay, mais il ne reprend presqu'aucune des péripéties de l'histoire et leur en substitue d'autres imaginées de toutes pièces. Quant aux personnages, ils sont tous profondément transformés. De Madame de Larçay, Stendhal nous dit qu'elle a de l'esprit et de la beauté mais

(1) Cf. Philip Wylie, Mom. Temps Modernes, août 1946.



Odile Versois dans *Mina de Vanghel* de Maurice Clavel et Maurice Barry.

son rôle demeure passif, elle n'est que la femme de M. de Larçay que Mina songe du reste un moment à faire divorcer. La jalousie, encore moins la vengeance et le défi posés dès le début du film par Clavel (« j'éclipserai cette femme ! ») et qui accompagnent la conquête amoureuse de Mina sont pratiquement absents de Stendhal. L'ignoble Ruppert qui, dans la nouvelle, accepte de servir l'atroce machination de Mina contre sa rivale, une singulière coquetterie morale le fait au contraire dans le film devenir, contre son intérêt, l'allié de Madame de Larçay. M. de Larçay n'est guère non plus ce hobereau simple et droit, bon et courageux et dont l'amour pour sa femme peut seul donner la mesure de sa passion pour Mina. C'est un être au fond bien peu romantique, qui retournera vers sa femme comme un bon bourgeois lassé d'une aventure un peu trop compromettante, après avoir assez odieusement pris prétexte des machinations par lesquelles Mina s'est perdue pour le conquérir. Enfin la Mina de Sthendal est, au début du moins, plus romanesque que romantique, son déguisement n'est d'abord qu'un moyen de vivre dans l'ombre de celui qu'elle a décidé d'aimer. C'est peu à peu que la supercherie tournera à la machination et que Mina prise à son propre piège et, trop romantique il est vrai pour jamais reculer, en arrivera à se perdre.

Tant de perturbations à l'économie du récit de Stendhal ne sont pas gratuites. On en pourrait évidemment contester la nécessité par rapport à la seule logique du film. Clavel a en effet pratiquement fait disparaître toute progression dramatique en poussant dès le départ les rapports de ses personnages à leur paroxysme : l'amour romantique de Mina, sa jalousie, sa décision de triompher par le plus impudent des mensonges contiennent d'emblée en germe les événements dont aucun ne pourra plus vraiment nous surprendre. Rien ne se crée essentiellement, tout seulement s'explicite jusqu'à la mort inévitable de l'héroïne. Mais cette reconstruction du récit se justifie dans son ensemble si l'on admet que Clavel a sacrifié Stendhal à Mina et, dans Mina, le romanesque au romantisme. En d'autres termes que l'adaptation est faite exclusivement à partir, non pas de l'intrigue, mais d'une vision de ce microcosme stendhalien à travers la principale de ses composantes : le romantisme allemand. J'aime à imaginer que dans les classes futures le film de Maurice Clavel en apprendra plus en 45 minutes sur ce mouvement spirituel et littéraire que trois mois d'explications de textes. *Le Rideau cramoisi* étant là du reste pour permettre la comparaison avec le romantisme français.

D'ordinaire l'adaptation littéraire à l'écran va dans le sens de la simplification (quand ce n'est pas de la facilité). Il est admis que le roman en dit plus que l'écran n'en peut traduire dans le temps d'un film. Tout le problème pour l'adaptateur consciencieux est d'élaguer sans trahir, pour le moins exigeant, d'émincer le récit, d'en détacher les adhérences psychologiques, morales ou métaphysiques, de le réduire à une intrigue claire, simple et dramatique. Les malins y ajoutent un peu de rhétorique, un certain ton qui ait quelque analogie avec une qualité mineure de l'original pour donner aux critiques un

prétexte à trouver que l'auteur a su traduire le style en adaptant l'histoire aux exigences de l'écran. Cela donne *La Chartreuse de Parme* de M. Christian Jaque ou *Les amants de Tolède* d'Henri Decoin, dont Etienne Lalou trouve avec une belle simplicité « qu'il rend pleinement justice à l'esprit profond de « l'aventure espagnole » intitulée *Le coffre et le revenant* dont pourtant il s'inspire très librement ». Dieu sait qu'Henri Decoin a pris moins de liberté apparente que Clavel avec Stendhal. Mais la liberté de ce dernier a consisté à abandonner justement tout ce que Decoin conserve, à dédaigner les péripéties pour s'attacher à enrichir, par cristallisation intellectuelle, la substance la plus intime de l'œuvre, à épaissir son contenu littéraire. Processus paradoxal et dont il n'est pas sûr bien entendu que le film n'ait pas à souffrir d'une certaine façon. Du moins les seuls reproches qu'on peut lui faire ne sont-ils pas dans le sens de la facilité.

Il n'est guère discutable en effet que les 90 minutes du film commercial correspondent bien davantage aux dimensions de la nouvelle que du roman, mettons de la nouvelle de cinquante pages. Or « Mina de Vanghel » est une fausse nouvelle. Sa matière n'y tient que fort accidentellement en une soixantaine de pages, comme plusieurs fois chez Stendhal elle n'est qu'un roman inégalement résumé. En une heure et demie il eut donc déjà été difficile de tout dire, en 45 minutes, *à priori*, la difficulté se trouvait en quelque sorte multipliée par quatre. Mais Clavel au lieu de simplifier a encore nourri l'original, accru la complexité des personnages et de leurs rapports, se mettait en situation de dire en 45 minutes bien davantage qu'il n'était raisonnable de demander à un long métrage.

Je ne prétendrai pas que cette situation soit la cause directe du parti-pris de mise en scène adopté par Clavel. Aussi bien n'est-ce pas un auteur à se contenter de justification aussi immédiate et je vois bien le rapport de son découpage avec une vue existentielle des événements qui convenait à l'expression du romantisme allemand. Mais un fait de mise en scène doit satisfaire à plusieurs exigences simultanées et la plus évidente ici est que Clavel ne pouvait dire tant de choses que sur plusieurs plans ou si l'on veut en épaisseur. Au récit linéaire — en première apparence du moins — de Stendhal il lui a fallu substituer une série de « scènes » construites par rapport à plusieurs références de sens. Le mot « scènes » convient du reste bien mal à ces blocs cinématographiques où la réalité délivre sa signification par une série de réfractions et réflexions internes. L'influence d'Orson Welles me paraît ici assez évidente, surtout l'Orson Welles des *Ambersons*. Mais si Clavel lui doit cette conception synthétique du récit, où l'abstraction naît de la confrontation simultanée du maximum de réalités qu'un plan peut contenir, ou, si l'on veut, de l'accidentel, il n'en tire pas exactement les mêmes conséquences. Chez Welles c'est un réalisme spectaculaire qui est au principe de la profondeur de champ et du plan-séquence. Ici le réalisme n'est qu'une composante de la mise en scène, le ciment, la résine invisible qui tient ensemble le jeu complexe de prismes et de lentilles par lequel passent les idées de l'auteur. Ainsi de ces dialogues en allemand dont il n'y a naturellement pas trace dans Stendhal et que même la vraisemblance historique n'exigeait pas au cinéma. Il faudrait pour caractériser cette mise en scène en dire qu'elle n'est analytique que dans la troisième dimension, dans le sens d'une coupe perpendiculaire à l'écran, en d'autres termes : dans l'axe de notre attention. Les éléments 'y superposent en perspective. Par là elle concilie en effet peut-être deux exigences contradictoires du style de Stendhal qui n'est analytique qu'en apparence. Parce qu'il aligne les faits dans une succession linéaire, il donne aisément l'illusion de l'analyse, en fait cette succession n'est que descriptive, non causale, sa discontinuité logique et psychologique est justement l'équivalent du réalisme d'un découpage qui superpose les faits. Sur l'écran le livre se présente par la tranche.

Chez Welles, encore, le réalisme du plan-séquence appelait une technique de récit d'autant plus abstraite pour traduire la durée. L'imparfait, le fréquentatif sont exprimés dans *Citizen Kane* par une succession de surimpressions. Ayant renoncé au récit, à ses pompes et à ses péripéties, Clavel n'avait pas à rechercher un symbolisme de la durée. On trouve pourtant dans *Mina de Vanghel* des images de transition entre les séquences « dramatiques » ; ainsi des plans de nuages ou d'eau, mais ils ne traduisent jamais le passage du temps, seulement le sens de tous les événements qui ne nous sont pas montrés : leur métaphysique.

Faut-il cependant louer sans réserve Maurice Clavel du parti qu'il a pris de construire son adaptation et sa mise en scène sur ce que les autres ont naturellement négligé, c'est-à-dire sur l'essentiel, aux dépens des péripéties dont l'importance est certes secondaire, mais dont, enfin, Stendhal ne s'est pourtant pas privé. Assurément si presque toute adaptation suppose des sacrifices, mieux vaut sacrifier le superflu. Mais qu'il prenne garde cependant à la facilité qu'un auteur comme lui a d'aller contre la facilité. Il est bon, il est réconfortant de voir un jeune metteur en scène poser dès son premier film les problèmes de l'adaptation dans leurs termes les plus exigeants, les plus austères. Mais il faut bien craindre chez Clavel l'excès de tout ce dont on déplore l'absence chez les autres. J'allais dire qu'il ne place le cinéma trop haut. Entendons-nous : la véritable évolution sera maintenant pour lui d'intégrer aussi ce qu'il dédaigne ou qu'il craint, étant

également capable d'y exceller. Il écrivait dans *Cinémonde* : « J'ai dû supprimer, après une première adaptation, toute une machination style « Liaisons dangereuses », *une* de ces horlogeries psychodramatiques qui font s'écrier à la lecture que « le film est tout fait ». La solution la plus difficile était pourtant sans doute d'être fidèle à la lettre *et* à son esprit. Clavel a préféré servir l'esprit (en récrivant du reste un texte apocryphe) plutôt que de courir le risque de trahir en respectant les apparences. On ne songerait qu'à l'en féliciter s'il ne prouvait du même coup qu'on peut attendre de lui davantage encore : cette totale liberté créatrice qui est l'apanage des meilleurs et dont la fidélité à la lettre de l'œuvre peut être *aussi la forme* la plus paradoxale.

ANDRÉ BAZIN

EN ATTENDANT BARNUM

THE BIGGEST SHOW ON EARTH (SOUS LE PLUS GRAND CHAPITEAU DU MONDE), film en technicolor de CECIL B. DE MILLE. *Scénario :* Fredric M. Frank, Barre Lyndon et Théodore Saint-John. *Images :* George Barnes. *Décors :* Sam Comer et Ray Moyer. *Costumes :* Edith Head et P. Jenkins. *Musique :* Victor Young. *Interprétation :* Betty Hutton, Cornel Wilde, Charlton Heston, Dorothy Lamour, Gloria Grahame, James Stewart. *Production :* Paramount, 1952.

Sollicité par des enquêteurs de citer les dix meilleurs films de l'histoire du cinéma, Cecil B. De Mille répondit par une liste où figuraient deux ou trois de ses propres films. Une même tranquille assurance est nécessaire pour intituler un film *The Biggest Show on Earth*. Aussi bien ne faut-il pas considérer De Mille comme un réalisateur d'essence terrestre ; il s'est délibérément placé lui-même en marge de la contingence cinématographique. Il forme à lui tout seul une sorte d'Olympe qui dépêche sur terre de temps en temps un rutilant message pour lequel le technicolor fût spécialement inventé et dont la portée ne connaît d'autres frontières que celles de l'adhésion d'un public qui le plébiscite à chaque coup. De même que le film réalisé sur le cirque en U.R.S.S. pourrait, au prix de quelques insignifiantes coupures, se faire applaudir dans toutes les salles américaines, de même la dernière production du vieux pionnier hollywoodien ferait sans doute les beaux soirs de Tiflis ou de Rostov. Le meilleur portrait de De Mille est sans doute ce mont couronné de neiges éternelles et cerclé d'étoiles qui sert d'emblême à la Paramount. Il en a comme lui cette calme majesté et cette sérénité intemporelle qui lui permet de faire mentir les fables : la montagne n'accouche pas d'une souris mais d'une armée entière de baladins, de chevaux, de singes, d'écuyères, de clowns et d'équilibristes qui défilent dans une incroyable profusion de soies et de velours, d'ors et de pierreries, d'aiguillettes et de pompons au son des trombones à coulisses, des tambours et de chœurs



Betty Hutton et *Gloria Grahame* dans *The Biggest Show on Earth* de Cecil B. de Mille.

géants, de ville en ville par les Etats Unis de la démesure, dans la bonne humeur et la saine alimentation.

The Biggest Show on Earth est d'abord un précieux document sur le cirque outre-Atlantique. Les puristes, les fidèles d'une tradition vraiment internationale qui maintient le rayon étalon de la piste au-dessus des guerres froides et des pactes trouveront peut-être à redire à ce constat. Trois pistes fonctionnant en même temps avec sur chacune de véritables « clous » ! Qu'en pensent Serge, Tristan Rémy, Seldo... ou Magnan qui connaît et aime aussi bien l'écran que les jeux du « cercle » enchanté où le funambule et l'éléphant participent d'une même espèce extra-humaine et allègrement tragique ?

Je me garderai bien de disputer avec eux : je n'ai pas été au cirque dix fois dans mon existence. Mais je sais maintenant comment fonctionnent les cirques Ringling Bros, Barnum et Bailey. Le montage de la tente est à lui seul une véritable œuvre d'art.

L'argument du film m'apparaît mélodramatique dans la mesure exacte où le chapiteau yankee est impur par rapport au chapiteau traditionnel. Cet argument est en tout cas en harmonie parfaite avec le style de l'œuvre. Là réside sans doute un des secrets de De Mille : on peut critiquer tel ou tel élément pris séparément, mais devant l'ensemble la critique tombe : toutes les pièces s'emboîtent les unes dans les autres avec une précision sans défaut. On peut n'aimer point l'Henri II ou le Louis-Philippe, mais un beau buffet reste un beau buffet; le reste est affaire de goût et des goûts et des films en couleurs...

Chacun pourra choisir dans cette production kaléidoscopique ce qui lui plaît le plus avant de succomber sous la masse formidable de l'ensemble. Je suis de ceux qui, dans cet itinéraire, ont suivi James Stewart étonnamment douloureux, Gloria Grahame, moustique affectueux et séduisant, et Betty Hutton qui n'est doublée ni pour le trapèze ni pour l'émotion et dont le charme un peu fade finit par toucher.

Il serait absurde de tenter des comparaisons avec *Variété* de Dupont ou *Les gens du voyage* de Feyder, mais les cinémathèques peuvent prendre une option sur la scène de la répétition en plein air d'Holly et de Puttons sur la « toile à sauter ». Loin des paillettes s'exhale soudain une aimable et mélancolique poésie.

JEAN MYRSINE

LES SORTILEGES ET L'AMOUR D'UNE PETITE FILLE

THE MEDIUM (LE MEDIUM), film américain écrit et réalisé par GIAN CARLO MENOTTI, d'après son opéra. *Images :* Enzo Serafin. *Décors :* Georges Wakhewitch. *Musique :* Gian Carlo Menotti dirigée par Thomas Schippers. *Interprétation :* Marie Powers, Anna-Maria Alberghetti, Leo Coleman, Belva Kibler, Beverly Dame, Donald Morgan. *Production :* Transfilm, 1951. *Distribution :* Filmsonor.

Mennotti a joué avec nous. Puis il a voulu nous hypnotiser. Et nous nous sommes endormis. Notre sommeil s'accomplit sous un charme étrangement fort, étrangement triste. A notre réveil notre raison nous instruit des failles larvaires de notre sensibilité : la musique de Mennotti est des plus mièvres qui se puissent faire, un pot-pourri habilement dissimulé sous des phrases musicales qui se veulent claires. Mais si nous sommes loin de la musique qui aurait pu être admirable sur l'envoûtant sujet, il n'en reste pas moins pour notre *romance* quelques mélodies exquises et une valse digne des petites filles. Cependant, malgré notre refus des larmes pour des airs par trop larmoyants, le Médium nous laisse des images jamais encore vues, images uniques auxquelles une construction rigoureuse confère une authenticité irremplaçable. Voilà bien le film dont il ne faudrait pas parler car il n'appartient pas à la parole. Il est tout entier du rêve et des mythes et l'amour y est la loi.

Mais puisqu'il en faut *dire*, essayons d'appréhender les correspondances qui nous feront entrer dans cette mécanique toute onirique dont la réussite est particulièrement remarquable car elle n'a pas même la ressource de l'originalité, tout en laissant à notre regard une unité exemplaire. Essayons aussi d'appréhender la *création* de Mennotti, qui a écrit : « Une grande partie du « Médium » pour ne pas dire la presque totalité a été improvisée... Je n'ai jamais jeté un coup d'œil sur le découpage si soigneusement préparé. » C'est donc une création pure dont il était le seul maître (puisqu'il alla jusqu'à contrôler la photographie).

« Je vais jusqu'à penser qu'il ne faudrait pas prévoir les plans car, autrement, on prive la caméra de son pouvoir créateur : personne ne peut dire réellement ce que son objectif est capable de révéler à l'improviste. Une lumière inattendue, un détail qui paraît sans valeur peut soudain se transformer en élément de grande valeur grâce à la franchise de la lentille. »

La réussite de Mennotti est une réussite arbitraire. On ne peut donc la juger dans un sillage ou une tradition. Le poète de sa création eut pu tout aussi bien nous donner un infâme mélange de phrases mélodramatiques et du plus mauvais romanesque. C'est le triomphe de l'artifice. Et de ces feux divers l'art se découvre malgré tout étrangement neuf et non renouvelable.



Maria Powers et Anna-Maria Alberghetti dans *Le Medium* de G.C. Menotti.

Quels sont les thèmes de Mennotti — quoique là aussi le mot « thèmes » soit au fond inexact parce que participant d'une réalité trop précise. Mennotti est très loin de Cocteau, le poète *sensé*, habile. Quand il nous révèle sa croyance en une curieuse résurrection des morts dont le charlatanesque n'est que le triomphe de la volonté des vivants à ne pas accepter, par exemple, il reçoit semble-t-il la vérité par hasard, comme un être primitif. La scène est d'ailleurs pleine d'étonnantes suggestions : devant la voyante qui s'ingénie à leur montrer son jeu, à révéler sa duperie, les dupés refusent la confession et forment devant elle un mur volontaire. Il s'agissait bien des manœuvres d'une pauvre femme ! Le dessein est dépassé, malgré elle la croyance continue car elle n'était que la pauvre intermédiaire chargée de la porter aux hommes sous une forme qui plairait au plus grand nombre, la forme de l'ironie et du travesti.

Le travesti est d'ailleurs élevé dans le film au rang de mythe, comme si les personnages ne pouvaient que voiler leur conscience d'un voile sous lequel ils laisseraient deviner les désirs et les envies de celle-là. Et de plus, ne nous trompons pas, le travesti est l'état idéal de l'enfance, de l'enfance obligé de se cacher. Il permet toutes les sincérités et tous les mystérieux départs. Il autorise l'amour. Il le justifie. Déguisés, Monica et le jeune homme brun à l'incomparable pouvoir trouvent la vérité dans leur amour tout nouveau découvert.

Mais pour la voyante qui croit à l'ironie de la vie, à l'exploitation d'une basse crédulité humaine et qui découvre, elle, les forces qu'elle ignorait et dont elle ne connaît ni l'origine, ni le sens, où est la vérité ? Son désespoir lui est donné tout d'un coup et il est définitif car elle sait déjà la vanité de sa recherche. Sa tentative sera, dans une déchéance qui va *crescendo* (c'est l'enfant alors qui passe au rôle protecteur et la mère met sa tête sur les genoux minces), d'appréhender les explications que tel Œdipe déjà aveuglé dans son esprit, elle sent confusément sans les pouvoir formuler. L'enfant peut bien s'endormir ou moduler des rythmes de berceuse, la petite fille peut bien aimer, il faut à la voyante dans un accès furieux de ce qu'elle croit sa libération, tuer son mal qu'incarne justement le médium à qui Coleman prête son visage redoutable de sortilèges.

Mais déjà, le meurtre accompli, elle sait que ce mal continuera à la ronger car il ne lui a pas été donné à elle, pauvre voyante qui se croyait forte, les réels dons qui ouvrent les portes secrètes de la mémoire et les portes des morts, elle sait qu'elle n'est qu'au début d'une errance désespérée qui la conduira à une mort sans rémission aucune, elle sait et elle demande : « Etait-ce bien toi ? » C'était pourtant bien malgré lui que les dons extraordinaires sur la transformation des êtres et des choses avaient été offerts au médium. Il s'en servait avec jouissance mais il en était tributaire. La liberté du choix lui était refusée. D'ailleurs il n'était pas plus responsable que les autres. (Il n'y avait pas de responsable). Il n'était que l'objet dérisoire du destin qui pesait sur la tragédie d'un poids écrasant.

Car le Médium est une tragédie où l'amour prend le visage de l'enfant, de la petite fille Anna-Maria Alberghetti, étonnante de rayon-

nement et à qui une voix exceptionnelle confère la magie d'une présence généreuse.

Le mérite de Mennotti a été de créer hors de ses personnages une *conscience* tragique dont nous saisissons mal d'ailleurs la définition. On l'appellera le destin si l'on veut, destin qui comme l'auteur joue et se joue sous les nouvelles couleurs de mystérieux déguisements comme dans la fête foraine — la plus admirable fête foraine qu'un écran ait jamais montrée — les protagonistes dissimulent leurs envies : vieille femme qui attend de toute éternité, montreur de marionnettes, dresseurs de singes qui égarent l'amour naissant. Mais dans cette effervescence, le destin peut se montrer clément : pour que naisse le tragique il faut nous faire entrer dans des domaines heureux.

La souffrance finale sera définitive et inaliénable. Maria Powers, voyante extra-lucide, écrasée sous le poids du temps à tout jamais, dans le *doute* (la tragédie est le mal du doute), Maria Powers reste seule car l'enfant s'est enfuie de peur. Seule, mais rien n'est terminé. La tragédie ne meurt jamais.

Tel Œdipe à nouveau qui s'en va aveuglé sur la route de poussière dans laquelle il se perd et au bout de laquelle il trouvera, mais il ne le sait pas encore, les nouvelles incarnations de son destin, telle Œdipe la voyante questionne et se perd mais, sans qu'elle le sache également encore, les nuées sur sa tête, nuées de l'ombre qu'a composée Sérafin, présagent de son éternel malheur, de son éternel enfer.

MICHEL DORSDAY

LES EXTREMES ME TOUCHENT

SUDDEN FEAR (LE MASQUE ARRACHE), film américain de DAVID MILLER. *Scénario :* Fred Benson d'après le roman d'Edha Sherry. *Images :* Charles Lang junior. *Musique :* Elmer Bernstein. *Décors :* Edward G. Boyle. *Interprétation :* Joan Crawford, Gloria Grahame, Jack Palance, Bruce Bennett, Virginia Huston. *Production :* RKO, 1952.

Il se tourne parfois des films dans les rues de Paris. Quelques figurants, davantage de badauds, de vedettes point.

Soucieux de n'être pas confondu avec les Béotiens qui espèrent en la venue de Suzy Carrier ou Philippe Lemaire, vous avisez un assistant. Vous lui expliquez que vous n'êtes pas celui qu'il croit : vous avez dirigé un débat public au Ciné-Club de Chamalières (Puy-de-Dôme) sur le cinéma *pur* devant quatre-vingts personnes (au moins), vous n'ignorez plus rien du thème de l'échec chez John Huston ni de la misogynie du cinéma américain.

A supposer que ce premier ou second assistant vous ait écouté jusqu'au bout, vous lui posez la rituelle question ? Que tourne-t-on ? A quoi il répond — que répondrait-il — « on tourne un plan de raccord ».

Car le cinéma français est cela : trois cents plans de raccord bout à bout, cent-dix fois par an.

Si Aurenche et Bost adaptaient *Le voyage au bout de la nuit* ils couperaient les phrases, les mots même : que resterait-il ? Quelques milliers de points de suspension ; c'est-à-dire angles rares, éclairages recherchés dans des cadrages savants. La notion de plan en France est devenue le souci du vêtement, donc celui de suivre la mode. Tout se passe à droite et à gauche *hors* de l'écran.

⁂

Ce préambule pour en venir à un film qui est tout le contraire. Film américain. David Miller est le metteur en scène de *Sudden Fear*. Il réalisa *la Pêche au trésor* et *Celle de nulle part*. Auparavant il assista pour la série *Pourquoi nous combattons*.

Rien que d'honorable dans cette récente carrière où néanmoins rien ne laissait prévoir que David Miller nous donnerait le plus brillant « à la manière d'Hitchcock » que l'on connaisse en France.

Hormis deux séquences fort brèves mais assez déplaisantes (un rêve et un projet en images), pas un plan dans ce film qui ne soit nécessaire à la progression dramatique. Pas un plan non plus qui ne soit passionnant et ne nous donne à penser qu'il est le clou du film.

Si le public rit quand il n'est pas convenable, je vois là le signe de l'audace, de l'achevé. Le public est déshabitué des paroxysmes. Vingt ans d'adaptations criminelles par excessive timidité l'ont accoutumé à l'insignifiance dorée. Filmer Balzac est devenu impossible. Mis en images, le sursaut de Grandet agonisant vers le crucifix d'or ferait se tordre de rire ceux-là même qui se pâment d'admiration quand un cul-de-jatte dévale une rue à cinquante à l'heure et que l'aveugle est un salaud.

Le public « averti » : celui des Ciné-Clubs, n'est guère différent. S'il admet *Les Dames du bois de Boulogne* (sans doute à cause de Diderot et de Cocteau) il est prêt à s'esclaffer à tous les films d'Abel Gance. Quel ciné-club a projeté *They Live by night* de Nicolas Ray ou *Born to Kill* (*Né pour tuer*) de Robert Wise, les plus « bressonniens » des films américains ?

En ce qui concerne les films d'angoisse



Gloria Grahame dans *Sudden Fear* de David Miller.

psychologique, le rire est une forme de la *vengeance du spectateur sur l'auteur* de l'histoire à quoi il a honte d'avoir cru. Oui vingt ans de faux grands sujets, vingt ans d'*Adorables créatures, Retour à la vie, Don Camillo* et autres *Minute de vérité* ont créé ce public blasé dont la sensibilité comme le jugement sont aliénés par la vilaine et méprisable « peur d'être dupe » que dénonçait Radiguet.

C'est sans doute cette attitude du public qui fait *Hitchcock* feindre de ne pas croire aux sujets qu'il traite en introduisant dans ses films cette part d'humour — anglais dit-on — inutile à mon sens et dont les détracteurs d'Hitchcock prétendent qu'elle est « la part de Dieu » par quoi l'auteur de *Strangers on the train* pourra prétendre au purgatoire des mauvais cinéastes de bonne volonté (1).

Un hebdomadaire que nul n'est tenu de prendre au sérieux affirme que c'est Joan Crawford elle-même qui a financé *Sudden Fear* avec la moitié de sa fortune personnelle : un demi-million de dollars. Qu'importe.

L'interprétation : il est permis d'avoir oublié *Crossfire*, non une jeune femme blonde qui faisait là mieux que de la figuration intelligente : prostituée, elle dansait dans une cour. Même les critiques professionnels remarquèrent la danseuse, c'était Gloria Grahame que nous revîmes dans *L'as du cinéma* aux côtés de Red Skelton.

Puis Gloria Grahame devint Mme Nicolas Ray et tourna *Le violent*, avec Humphrey Bogart pour partenaire, sous la direction de Nicolas Ray lui-même.

Gloria n'est plus Madame Ray qu'on le sache et tourne en Allemagne sous la direction de Kazan. Nous la reverrons plus prochainement dans *The greatest show on earth* de Cecil B. de Mille.

Il semble que de toutes les vedettes américaines Gloria Grahame soit la seule qui soit aussi un personnage. Elle garde d'un film à l'autre des tics physiques qui sont autant d'*invention de jeu* et que l'on attendrait vainement *des actrices françaises. Soyons* sérieux : que pèse dans la balance du cinématographe une production qui nous impose: Edwige Feuillère, Madeleine Robinson, Danielle Delorme, Michèle Morgan, Dany Robin en regard de celle qui propose entre cent : Lauren Baccal, Joan Bennet, Suzan Hayward, Jennifer Jones, Gloria Grahame ? Il fallait tout le génie de Renoir, Bresson, Leenhardt, Cocteau, pour que Mila Parély, Maria Casarès, Renée Devillers, Edwige Feuillère parussent en avoir. D'un film à l'autre au contraire : Gene Tierney, Joan Bennet, Suzan Hayward sont égales à elles-mêmes. Cela et la facture du cinéma américain souvent parfaite jusque dans les films de série Z bouleversent la hiérarchie qui ne saurait être la même que chez nous où seules comptent l'ambition des scénarios et la cotation du metteur en scène. En vérité il n'y a point de directeurs d'acteurs en France, hormis ces quatre noms dont on ne chantera jamais trop les louanges: Renoir, Bresson, Leenhardt et Cocteau. Le jeu de Gloria Grahame est tout entier de correspondances des joues et du regard. On ne saurait analyser cela mais on le peut constater. Faisons nôtre cette définition de Jean Georges Auriol : « le cinéma est l'art de faire de jolies choses à des jolies femmes » et gageons qu'il songeait en écrivant cela davantage à Joan Harlow qu'à Lisette Lanvin.

Jack Palance nous était familier depuis un bon film d'Elia Kazan *Panic in the streets*. Son personnage est ici celui d'un jeune homme aux qualités physiques inhabituelles et qui, par son charme insolite, s'acquiert les faveurs des femmes qu'un usage des hommes a faites moins exigeantes et tout à la fois davantage.

Joan Crawford ? Question de goût. Elle prend place dans une catégorie que j'éti-

(1) Il est remarquable que l'humour est totalement absent du plus beau des films d'Hitchcock *Under Capricorn*.

quette un peu grossièrement la « tradition Raimu Magnani ». Mais si vraiment on lui doit que le film existe...

Chacun suit ici sa pente. Celle sur quoi se sont engagés Jack Palance et Gloria Grahame les conduira à la mort.

La pente de Joan Crawford est aussi celle de la rue de San-Francisco que sept ans de cinéma américain de *La Dame de Shangaï* aux *Passagers de la nuit* nous a rendue familière.

Un scénario ingénieux et d'une belle rigueur, une mise en scène davantage qu'honorable, le visage de Gloria Grahame et cette rue de Frisco dont la pente est si rude, prestiges d'un cinéma qui nous prouve chaque semaine qu'il est le plus grand du monde.

FRANÇOIS TRUFFAUT

●

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

SCARAMOUCHE, film américain en technicolor de GEORGE SIDNEY. — Parmi les très bons films, — je dis bien les *très bons,* — il en est peu qui procurent une délectation, une jouissance comparables à celui-là. Cet ahurissant chef-d'œuvre d'humour involontaire comble le spectateur sur tous les points : Histoire, psychologie, couleur locale, psychanalyse... Les séquences des Etats Généraux, entre autres, méritent d'être citées comme un sommet du technicolor historique ! Pour les spectateurs cultivés, on y dévoile des causes inédites de la Révolution Française que MM. les historiens scolaires se devraient de caser soit dans A) *les causes lointaines,* soit dans B) *les causes directes ;* pour les amateurs de Tarzaneries, il y a de bien beaux duels ; et pour les dames, il y a un bien distingué marquis de Maynes. — (J.J.R.).

THE SNIPPER (L'HOMME A L'AFFUT), film américain d'EDWARD DMYTRYK. — Pour sa rentrée, rentrée assez délicate, on doit se souvenir pourquoi, Dmytryk a choisi l'étude du cas clinique d'un maniaque qui ne peut s'empêcher de tuer. Le réalisateur ne s'est pas vraiment intéressé au sujet, mais il a été prétexte pour lui à refaire la preuve inutile d'une virtuosité et d'un talent formel que nous lui connaissons depuis *Crossfire.* Le dernier plan est très beau. — (F.L.).

JEUNESSE DE CHOPIN, film polonais d'ALEXANDRE FORD. — Après l'avoir découvert dans une université varsovienne en effervescence, nous suivons le jeune Chopin dans son exil français et assistons à ses efforts pour rejoindre ses camarades révoltés. Une idylle épisodique ne lui rend pas pour autant la sérénité, mais son talent se précise. Un romantisme curieusement presque Hollywoodien, quelques longueurs et une structure indécise restreignent hélas la portée de cette ode sincère à la gloire du grand compositeur. — (F.L.).

UN TRESOR DE FEMME, film français de JEAN STELLI. — Après Jean Duché, Françoise Giroud cherche une définitive consécration. Consécration qui n'est plus celle du badinage conformiste, mais celle d'une morale qui avoue la puissance triste mais inéluctable de l'argent. A moins que... A moins que le machiavélisme ait été tel qu'il y ait là la critique la plus acerbe et la plus progressiste de ces héros dérisoires et lâches qui fuient le temps, héros pourtant incarnés avec un immense talent par Marie Daems, vive et originale, avec une intelligence rare par un François Périer qui, dans le plan de la fin, nous révèle furtivement tout ce qu'il peut donner de nouveau encore. — (M.D.).

HISTOIRES INTERDITES, film italien d'AUGUSTO GENINA. — Le célèbre fait-divers qui est supposé inspirer ces trois sketches ne sert que d'alibi et il n'est jamais en situation. Histoire de la jeune femme qui cherche à oublier le malheur de sa vie blessée et à qui Lia Amanda offre un visage impassible. Histoire de la cocaïnomane qui friserait le ridicule et l'emphase s'il n'y avait Eleonora Rossi Drago dont la figure mortifiée étonne et charme. Une seule histoire est *neuve,* celle de la piquante Antonnella Lualdi et de son époux milliardaire car celui-ci est un personnage *abstrait.* Et son *abstraction,* loin de l'empêcher d'*exister,* lui donne au contraire une *réalité* nouvelle. C'est un dessin très précis et très sûr, très mathématique et très vrai qui permet d'évoquer ce que pourrait être un cinéma basé sur de nouveaux thèmes intellectuels. — (M.D.).

LE COURT MÉTRAGE A LA CINÉMATHÈQUE

Depuis le 1er mars la Cinémathèque Française a entrepris un véritable festival du court métrage dont on peut trouver le programme à la Cinémathèque, 7, avenue de Messine, Paris-8e. L'ampleur, la richesse et la diversité de ce programme donnent à cette manifestation une très grande portée et nous saisissons cette occasion pour remercier notre ami Henri Langlois de nous offrir à longueur d'année un autre festival : celui, tout simplement, du bon cinéma.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs

Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs

Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "

146, Champs--Élysées, Paris (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse

Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Imp. HÉRISSEY, Evreux, N° 1016. — Dépôt légal : 1er trimestre 1953. — Le Directr-Gérant : L. KEIGEL.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS